National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LA REALIDAD FRAGMENTADA EN *EL COLOR QUE EL INFIERNO ME ESCONDIERA* DE CARLOS MARTINEZ MORENO

BY

DORELEY COLL

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1991.

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-66649-8

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Doreley Coll

TITLE OF THESIS : La realidad fragmentada en El color que el infierno me escondiera de Carlos Martínez Moreno.

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1991.

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

Doreley Coll

Doreley Coll
Lot 34, Richdale Estates, Leduc,
Alberta, Canada. TOB 3MO

Date: April 23, 1991.

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "La realidad fragmentada en El color que el infierno me escondiera de Carlos Martínez Moreno" submitted by Doreley Coll in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Prof. Richard A. Young (supervisor)

Prof. Marisa Bortolussi

Prof. Fred Judson

Date: April 12, 1991.

al pueblo uruguayo;
y a los que cayeron
buscando el lugar
donde decir la palabra nueva.

ABSTRACT

There are many novels that deal with the chaotic reality of the years immediately before and after the "autogolpe" of 1973 in Uruguay, and *El color que el infierno me escondiera* (1981), by Carlos Martínez Moreno, although published in exile, is no exception.

The purpose of our study is to examine how those years in Uruguay are represented in a novel organized on the basis of many voices and stories that are intended to provide the version of the people. At the same time, we wish to demonstrate that, although the sense of reality presented in the novel appears to be fragmented, lacking overall coherence, the fragments nevertheless correspond to an existence representative of the collective experience.

The parameters of this study are established in our Introduction, where we also distinguish between the "novela testimonio" and the "novela testimonial", such as the one we propose to study. In our first chapter we trace the dynamics of socio-political conditions throughout the recent history of Uruguay and note the relationship of history to the novel. The second chapter is an analysis of the narrative structure of the text, which is based on a variety of voices and stories, thereby affirming the impossibility of investing full knowledge of the events narrated in a single narrative instance. The third chapter is centred on the temporal structure of the text and the contribution brought to the work by a reader who endeavours to find a coherent order within the fragmentation and consolidate the function of the novel as a vindication of the people who lived under the times to which it refers.

RESUMEN

Son muchas las novelas que abordan la realidad caótica de los años precedentes y subsecuentes al autogolpe uruguayo de 1973. Aunque publicada en el exilio, *El color que el infierno me escondiera* (1981), de Carlos Martínez Moreno, no es una excepción.

En nuestro trabajo nos proponemos examinar cómo la realidad uruguaya de esos años se configura en una novela que se cristaliza en una galería de hablantes e historias destinada a ofrecer la versión del pueblo. Al mismo tiempo postulamos que si bien la realidad se presenta fragmentada y elusiva en su conjunción global, los fragmentos forman parte de una existencia que constituye la experiencia colectiva.

En la Introducción establecemos los parámetros de este trabajo, a la vez que, diferenciamos entre las características de las novelas testimoniales, como la nuestra, y la novela testimonio. En el primer capítulo trazamos la dinámica de las condiciones socio-políticas a lo largo de la historia nacional, observando cómo éstas se definen en la estructura de la novela. Al mismo tiempo, abordamos la correlación entre lo narrado y los hechos históricos. El segundo capítulo analiza la situación narrativa del texto, la cual se constituye en una diversidad de perspectivas e historias, afirmando la imposibilidad de que solamente una instancia pudiera tener conocimiento absoluto de lo acontecido. El tercer capítulo se centra en la estructura temporal y el aporte que brinda a la obra el lector implícito al tratar de establecer un orden coherente dentro de la fragmentación, consolidando de esta manera, la función reivindicativa del texto.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, Quiquin, Kathleen y Enrique
la paciencia y el apoyo moral brindados durante la
elaboración de este trabajo.
Así también, quiero agradecer sinceramente a mi supervisor,
Richard A. Young, la disciplina y constancia con que dirigió
esta tesis.

INDICE

INTRODUCCION.....1

¿Novela Testimonio o testimonial?.....1

Notas.....5

I. HISTORIA Y LITERATURA: LA REALIDAD HISTORICA.....8

De la bonanza a la quiebra: 1904-1973.....9
Consolidación popular: la dimensión histórica en el texto.....13

Notas.....25

II. LA SITUACION NARRATIVA: UNA VISION MULTIFACETICA DE LA REALIDAD.....29

Autor real, autor implícito, narrador.....29
Una galería de voces.....36

Notas.....57

III. LA ORGANIZACION DEL RELATO: EL ORDEN DENTRO DEL DESORDEN.....59

Rastreando la historia.....59
El tiempo estático.....68

Notas.....83

CONCLUSION.....86

BIBLIOGRAFIA.....91

INTRODUCCION

Los regímenes de fuerza establecidos en la década del 70 en los países del Cono Sur han hecho surgir una literatura testimonio o testimonial, manifestación sin precedentes en las letras de esta región.[1] *El color que el infierno me escondiera* , del uruguayo Carlos Martínez Moreno, es una más de éstas novelas que caben en la clasificación anterior pero que despliega una individualidad y unicidad, que la separa, al mismo tiempo, del montón. La novela se publicó por primera vez en México, en 1981, momento en el cuál ganó el género narrativo del Concurso Internacional Proceso-Nueva Imagen sobre el tema "El militarismo en América Latina".[2]

Carlos Martínez Moreno escribió su novela en el exilio, lugar donde tuvo que refugiarse luego de haber sido escogido como blanco por la represión uruguaya dadas sus actividades de abogado defensor, las que en ciertas ocasiones lo llevó a representar a miembros del Movimiento de Liberación Nacional (MLN-T). Junto con Juan Carlos Onetti, José Pedro Díaz, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Armonía Somers y Angel Rama pertenece, a lo que este último dio en llamar, La generación crítica, también conocida por La generacón del 45.[3] Como novela producida en el exilio, *El color* es un texto que denota y documenta la realidad cruenta de los años precedentes y subsecuentes al autogolpe de 1973. Pero es justamente en la elaboración y reconstrucción de esa realidad que diverge de las otras obras producidas bajo patrones similares.

¿Novela testimonio o testimonial?

La literatura de la dictadura o de la militarización de la sociedad, ambos rótulos se aplican igualmente a la producción de la época, se manifiesta en dos tipos de textos, o dos realidades disyuntivas: los que emergieron del contexto cultural represivo, o "inxilio" y las

novelas escritas en el exilio. Dentro de los primeros podemos citar aquellos textos que debido a las constantes externas que presionan al escritor -censura, autocensura y represión-, deben activar un nivel semántico que se filtra en el lenguaje y protagoniza al lector como descodificador de la obra. Estas obras tienden a semantizar la violencia cotidiana de la realidad hablando de otra realidad, o hablando oblicuamente de la represión y la opresión de los derechos humanos por una máquina de poder que difunde un discurso autoritario y homogénico. Dentro de éstas podemos citar a las obras de Teresa Porzecanski y Armonía Somers que se escribieron en la época, especialmente *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, la novela de Somers que se escribió en 1981, pero que no se publicó hasta 1986.[4]

Las obras producidas en el exilio no están constringidas por los parámetros antedichos, de tal manera que nos encontramos con una variedad de estilos, aunque casi todas acusan la realidad represiva no abandonada por elección. Dentro de éstas ubicamos las obras de Cristina Peri Rossi, ya que si bien no son literatura testimonial, giran alrededor del índice semántico represivo y la realidad del exiliado político.[5] De más está decir que los textos producidos en el exilio o luego de la apertura democrática (1984), no están restringidos semánticamente como los del "inxilio". A partir de tales variantes, ubicamos a *El color* como texto producido en el exilio pero que va más allá de denotar la realidad y se ubica dentro de las categorías reservadas para la literatura testimonial, como un documento socio-político de la época.

Si bien *El color* parte de una realidad histórica, de la cual toma fechas, datos y personajes, preferimos considerarla como novela testimonial en vez de novela testimonio. Según Miguel Barnet la literatura testimonio está delimitada por un narrador quien ha sido testigo o protagonista de los hechos narrados, instancia esta que lo acercaría a la clasificación autobiográfica, al mismo tiempo que le restaría "veracidad" al relato.[6] Mabel Moraña, en *Memorias de la generación fantasma*, afirma que

> En el caso del testimonio el escritor actúa en primera instancia como interlocutor y luego como compilador, tomando cuenta de la experiencia de un informante y ordenando con mayor o menor fidelidad los datos obtenidos. [...] En la novela-testimonial el aporte de la ficcionalización, la complejidad estructural e incluso la elaboración lingüística recomponen el material de base, en muchos casos siguiendo los modelos de la novela tradicional o técnicas aportadas por nuevas experiencias narrativas.[7]

Dentro de la primera clasificación podemos ubicar las novelas de Ernesto González Bermejo y Fernando Butazzoni, *Las manos en el fuego* y *El tigre y la nieve*,[8] ambas publicadas en 1986, dentro ya del marco democrático. *El color*, sin embargo, se ajusta a la segunda categoría, ya que por medio de la libertad que le ofrece el discurso literario los narradores construyen un mundo de ficción basándose en el contexto histórico para crearlo.

Al narrar los acontecimientos de los años en torno al autogolpe de junio, 1973, cuando la represión militar y gubernamental fue más severa, provocando una respuesta ascendente en las actividades del MLN-T, los narradores reconstruyen, casi al detalle, la autenticidad histórica del período. En *El color* la historia es la fuente de la narración y ha sido meticulosamente seguida. La mayoría de los personajes tienen su correlato en el contexto histórico y los capítulos narran hechos reales. No obstante, nos enfrentamos a una concepción interpretada de la realidad. No hay un transcriptor o una instancia autoritaria responsable de filtrar o jerarquizar las narraciones. En su lugar encontramos una gama de narradores que cuentan sus historias personales o lo que otros les contaron. La estructura elegida en *El color* la aproxima, pues, a los modelos de la llamada "nueva novela". No sigue una línea cronológica definida, no presenta la perspectiva de un "héroe", los capítulos no se ajustan a una secuencia ordenada, no mantiene el suspenso de una intriga tradicional, ni desarrolla personajes elaborados. Más bien se ajusta a la realidad que se intenta describir, se presenta una visión fragmentada y caótica de la misma, donde varios narradores narran la versión del pueblo uruguayo, el cual se transforma en protagonista del drama.

Con las historias y personajes reales emerge la historia silenciada por trece años de censura. Al elegir la técnica del multiperspectivismo para narrar la historia, *El color* reconstruye la experiencia colectiva de ese momento histórico. Dicho de otra manera, la

novela se incrusta en el plano literario, ofreciendo las memorias de una comunidad a la cual se le había negado la palabra. Es así que la literatura asume un papel reivindicativo, tanto más, que la memoria del autor en el exilio domina al acto de escribir, transformando el proceso recordativo en un acto terapéutico. El propio Martínez Moreno comenta algunas de sus razones al escribir la obra:

> A muchos de los personajes que describo en mi novela los conocí porque fui su abogado defensor. A algunos los recuerdo con inmenso cariño. A todos, finalmente, los perdí; se dispersaron, se perdieron, también murieron. De esto último no me siento culpable. No escribo sobre ellos para liberarme de ninguna culpa. Hice cuanto pude por defenderlos pero ¿qué puede un hombre solo contra toda una maquinaria de exterminio? ¿Cómo podemos proteger a un árbol pequeño contra el huracán que se le viene encima? No hay forma...Al escribir sobre aquellos jóvenes lo hago, tal vez, para sentir que continúan vivos en esa otra realidad que es la literatura.[9]

Sin embargo, Martínez Moreno no solamente recuerda por el mero acto de recordar, sino más bien como un proceso evalorativo para poder evitar los mismos errores en el futuro: "Fer la cittá sovra quell' ossa morte: eso nos va a quedar, en los años que sigan. Hacer la ciudad sobre esos huesos muertos" (242).[10]

Dada la esencia del tema tratado, altamente emocional y cercano al autor, hubiese sido muy fácil caer en un tono acusante, apologético o sentimental. No es éste el caso en *El color*. La organización y el lenguaje elegidos para presentar la historia añaden valor estético a la novela. La novela está escrita en un lenguaje sobrio, evitando los recargos emocionales, la adjetivación afectiva excesiva y la simplificación maniquea entre el bien y el mal. Esto se logra debido a la multiplicidad de planos en que están contadas las historias. La novela está organizada en veintidós capítulos, de los cuales siete siguen un orden secuencial. Si bien no todos presentan relatos independientes, cada capítulo es autónomo, aunque todos están temáticamente conectados con la historia de fondo. El aspecto multifacético del texto le permite al autor yuxtaponer las diferentes perspectivas como piezas de un rompecabezas, analizando, desde todos los ángulos, la realidad dantesca en la que se desenvuelven los personajes. *El color* cuenta la tragedia del pueblo, dándole forum

a los presos políticos, secuestrados, militares y gobernantes, situando sus experiencias en el marco intertextual de la concepción máxima de horrores, el Infierno de Dante.[11]

En este trabajo nos proponemos demostrar como la inestabilidad de los tiempos vividos se configura en la novela en una estructura polidiscursiva y fragmentada, donde el tiempo cronológico adopta características de tiempo recurrente. En el primer capítulo delineamos la relevancia que adquiere la estructura de la novela a la luz de los acontecimientos históricos. En el segundo analizamos la situación narrativa, la cual se presenta polifónica y multifacética. Finalmente, en el tercer capítulo tratamos la estructura temporal, el orden de los acontecimientos en el discurso y en la historia y el papel que desempeña el lector implícito al establecer un orden coherente dentro de la fragmentación del texto.

---

1 Si bien es cierto que desde sus albores la producción literaria del continente se ha manifestado con las características de documentarista, historiográfica, crónicas o cartas, es a partir de la revolución cubana que la literatura testimonio se agrega como género de la producción continental, específicamente, a partir de 1970, cuando Casa de las Américas introdujo la categoría en el concurso de ese año. Por más información sobre el surgimiento y los patrones que rigen a la literatura testimonio ver: John Beverly, "Anatomía del testimonio" en *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana* (Minneapolis: Prisma Institute of Ideologies and Literature, 1987), y René Jara y Hernán Vidal, eds., *Testimonio y literatura* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986).

2 El jurado estuvo integrado por Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Quijano, Ariel Dorfman, Jean Casimir, Theotonio Dos Santos, Pablo González Casanova, Julio Scherer García y René Zavaleta Mercado.

3 Martínez Moreno nació en Colonia del Sacramento, Uruguay, en 1917, y murió en México en 1986. Además de sus actividades de abogado penalista, fue periodista, escritor y profesor universitario. Su obra periodística es extensa. Fue un contribuidor asiduo del semanario *Marcha*, destacándose en el análisis de la crisis social y la crítica teatral. Su obra narrativa incluye volúmenes de cuentos: *Los días por vivir* (1960), *Cordelia* (1961), *Los aborígenes* (1964), *De vida o muerte* (1971); y novelas: *El paredón* (1963), *La otra mitad* (1966), *Con las primeras luces* (1966), *Coca* (1970), *Tierra en la boca* (1974), y *El color que el infierno me escondiera* (1981). En el momento de su muerte estaba escribiendo otra novela de la cual, hasta la fecha, solo se conoce el título: *Tiempo sufrido*.

4 Nominamos a estas autoras porque las consideramos representativas de este modo. Las obras acusan la realidad represiva pero indirectamente, abordando en su lugar, otra realidad. Dicho de otra manera, hablan de la realidad oprimente pero usando otro referente externo, que no es la represión política, pero que sí se configura en otra realidad que domina y avasalla. Es de notar que ninguna de las dos se catalogaría en lo que se designa como escritoras comprometidas. Sin embargo, ninguna pudo escapar la realidad oprimente de la época. Dentro de las obras de Somers referidas, se encuentran *Muerte por alacrán* (1977), *Tríptico darwaniano* (1982), *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) y *Viaje al corazón del día* (1986). Las obras referidas de Porzecanski son: *El acertijo y otros cuentos* (1972), *Esta manzana roja* (1972), *Intacto el corazón* (1976), *Construcciones* (1979), *La invención de los soles* (1982), *Una novela erótica* (1986) y *Ciudad impune* (1986). La posibilidad de ser apresado y torturado por no ajustarse a los patrones impuestos por el régimen de poder, no era un mero eufemismo fabricado por la comunidad intelectual. En 1974 el ejército encarceló a Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano y Nelson Marra (entre otros) por formar parte del jurado que premió el cuento de éste último. El cuento de Marra "El guardaespaldas" toca la temática de la subversión y represión lateralmente. No obstante, la estructura del cuento desmonta los intentos de legitimación del discurso autoritario. Tal "desenmascaramiento" de la máquina represiva motivó el encarcelamiento del jurado que otorgó el premio y cuatro años de prisión y torturas para el escritor.

5 Cristina Peri Rossi se exilió en España en 1972. Su obra precedente al autogolpe ya era denotadora de la realidad socio-política por la que atravesaba el país. Desde afuera Peri Rossi sigue escribiendo obras que denuncian la dictadura y el estado de terror impuesto a la

población: *Descripción de un naufragio* (1974), *Diáspora* (1974), *La tarde del dinosaurio* (1976), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *La nave de los locos* (1984) y *Una pasión prohibida* (1986).

6 Ver su estudio "La novela-testimonio: socio-literatura", en *Testimonio y literatura*, René Jara y Hernán Vidal, eds. (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986), pp. 280-314.

7 Mabel Moraña, *Memorias de la generación fantasma* (Montevideo: Monte Sexto, 1988), p. 164.

8 En la novela de Bermejo, el narrador actúa como un transcriba del testimonio que le da David Cámpora, preso político y protagonista del relato. *El tigre y la nieve* está narrada por un narrador homodiegético receptor de la confesión de la protagonista, una uruguaya que estuvo internada en el campo de concentración La Perla, en Córdoba, Argentina. Ambas novelas se cuidan de establecer, al principio del relato, las fuentes verídicas de la información. *Las manos en el fuego* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986), p. 1; *El tigre y la nieve* (Montevideo: Edicones de la Banda Oriental, 1986), p. 1.

9 Entrevista otorgada a Cristina Pacheco, "La guerrilla se venció a sí misma", *Siempre* (México: octubre 15, 1980), p. 28.

10 Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (Montevideo: Monte Sexto, 1986). De aquí en adelante citaremos de esta edición.

11 Para un análisis más detallado de la relación intertextual con la *Divina commedia* ver Richard Young, "War is Hell: Dante in Uruguay", *Literature and War*, ed. David Bevan, Rodopi Perspectives on Modern Literature (Armsterdam: Editions Rodopi, 1989), pp. 179-93.

I HISTORIA Y LITERATURA: LA REALIDAD HISTORICA

Es difícil encontrar escritos sobre Uruguay que no remitan a la fibra social referida en slogans como: "Uruguay, la Suiza de América Latina" o "Como el Uruguay no hay". Estos dichos han servido para que Uruguay esté reconocido mundialmente como la "singularidad" dentro del contexto latinoamericano. Sin embargo, en *El color que el infierno me escondiera* , del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, el lector se enfrenta a un Uruguay diametralmente opuesto al de los slogans. Esta novela es un documento socio-político muy especial porque sin dejar de pertenecer al género ficticio, incorpora datos, personajes y hechos de la historia, presentando, a la vez, la visión de un Uruguay enfermo y agonizante.

Martínez Moreno se centra en la época más conflictiva de la historia uruguaya contemporánea: los años de la reestructuración económica y el surgimiento del Movimiento de Liberación Nacional (MLN-T), Tupamaros, como efecto de la misma. No es la primera vez que Martínez Moreno se interesa en la realidad política del país. Ya la había incorporado en sus otras novelas y colecciones de cuentos. Según Angel Rama,

> A partir de esas materias reales, objetivizadas en la información, traza una construcción narrativa a la que mueve una constante apetencia interpretativa, razonando motivaciones, descubriendo el modelo verdadero que los sentimientos o las ideologías escamotean.[1]

En *El color que el infierno me escondiera*, sin embargo, Martínez Moreno va más allá de tomar un acontecimiento conocido y elaborarlo para crear ficción. Al narrar episodios de los años entorno al autogolpe de junio, 1973, cuando la represión militar y gubernamental fue más severa, provocando una respuesta ascendente en las actividades guerrilleras, Martínez Moreno reconstruye, casi al detalle, la autenticidad histórica del período. Este capítulo intentará explicar la relevancia de los hechos históricos en la estructura de la novela y cómo

la ficcionalización de la historia permite transmitir la atmósfera de impotencia y violencia imperantes en dicho momento. Como punto de partida, para comprender mejor la elección hecha por el autor implícito de los personajes históricos en la novela conviene analizar, aunque sea superficialmente, la situación política que ocasionó la crisis social mencionada.

De la bonanza a la quiebra: 1904-1973

No es puro capricho que al Uruguay se le conozca como "La Suiza de América". Gracias a las ideas progresistas de José Batlle y Ordóñez, Uruguay se convirtió, ya para el primer cuarto de siglo, en un estado moderno e igualitario. Batlle en sus años de presidente (1903-07, 1911-15) introdujo legislación socialista avanzada, haciendo de Uruguay el primer "Welfare State" del Hemisferio Oeste.[2] La legislación progresista pasada por Batlle y su partido situó a Uruguay a la vanguardia de la mayoría de los países del mundo dentro y fuera del contexto latinoamericano.[3]

Mientras sus vecinos desfilaban por un sin número de dictaduras militares y presidentes populistas, Battle ya para 1915 establecía el único gobierno colegiado que existiría en las Américas. El sistema colegiado eliminó la figura del presidente, reemplazándolo por seis miembros con ecuable poder: tres del partido vencedor y tres del partido opositor, uno de los cuales ocupaba el puesto ornamental de presidente por un año.[4] La coparticipación en la esfera política libró a Uruguay de la enfermedad crónica que padecieron los otros países del continente: el golpe militar o el dictador de turno. Sobre todo, proporcionó al país la estabilidad política y social necesarias para desarrollar la infraestructra económica.

Sin embargo, el programa de reforma social Batllista estaba apoyado en dos factores precarios: las divisas fluctuantes producidas por una balanza de pagos basada en materias primas y la cooperación del sector agrario para su financiamiento. La Ley de Cambios y las excelentes artes diplomáticas de Battle le permitieron al Estado redistribuir al programa social las divisas provenientes de las exportaciones agrarias. La necesidad de los

países europeos por materias primas durante las guerras mundiales generó un aumento en la demanda y cotización de los productos uruguayos ocasionando un despegue económico: en 1900 las divisas generaron $29 millones de pesos, en 1915 $73.3, y en 1930 $100.9 millones.[5] La guerra de Korea volvió a proporcionar a Uruguay unos años más de buena cotización. La demanda internacional de materias primas permitió que Uruguay siguiera disfrutando, con algunas excepciones, de una balanza de pagos favorable hasta la década del 50. Durante los años de buena cotización el surplus en la balanza de pagos le permitió al Estado implantar la red de beneficios sociales característica del "Welfare State".

La democracia en Uruguay se estableció civilmente, sin las luchas sangrientas entre distintos grupos raciales o castas, tan comunes en otras repúblicas latinoamericanas. Se evitó un enfrentamiento de clases, en cierta parte, por la homogeneidad de la población y también porque los intereses del sector agrario no se vieron amenazados por los sectores urbanos. Desde el último cuarto del siglo diecinueve Uruguay venía absorbiendo un gran número de inmigrantes europeos. Estos no solamente imprimieron su idiosincracia en lo que sería la sociedad uruguaya -un alto nivel de urbanidad, predominio de la clase media con su correspondiente ideología-, sino que también reforzaron al proletariado urbano y proporcionaron un electorado leal al Batllismo. Debido al gran número de inmigrantes, la urbanización ocurrió pronto y en gran escala. Las condiciones domésticas -abundancia de mano de obra semi-especializada, disminución de importaciones debido a la guerra- fomentaron, tempranamente, el desarrollo industrial. La industria pasó a ocupar el polo dinámico en la economía y los inmigrantes siguieron llegando. En la década del 40, Luis Batlle Berres, sobrino de Battle y Ordónez, puso en efecto un plan de industrialización de subsistencia que aumentó significativamente el número de los establecimientos industriales en el país.[6] El plan de industrialización generó fuentes de trabajo que al merger con las leyes existentes de protección al obrero, hicieron de Uruguay uno de los países más atractivos para el inmigrante, con un nivel de vida alto, donde el obrero gozaba de

excelentes beneficios sociales. En el período que va de 1948 a 1954, el costo de vida subió un 58 por ciento, mientras que el salario de los obreros subió un 110 por ciento.[7]

Si bien es cierto que dentro del contexto latinoamericano Uruguay emergió como un modelo de civilismo democrático, ya para 1955 los cimientos del sistema comenzaron a mostrar fisuras graves. De 1955 en adelante, debido a factores externos e internos, la economía uruguaya entra en un período de estancamiento. Las condiciones tan cuidadosamente equilibradas para que el programa Batllista funcionara con éxito, comienzan a resquebrajarse. A los efectos que ocasionó una balanza de pagos negativa y un crecimiento casi nulo en el sector agrario, en 1958 el nuevo gobierno Blanco, cediendo al cabildeo masivo de los ganaderos, anuló la Ley de Cambios favoreciendo así los intereses exportadores, pero perjudicando la redistribución de las divisas. El nuevo gobierno en conjunción con las clases dominantes, y siguiendo los consejos del Fondo Monetario Internacional (FMI), comenzó a reestructurar la economía. Las medidas adoptadas para financiar la deuda externa ocasionaron un alto nivel de desempleo y una tasa de inflación escalante que royó el nivel de vida de los obreros y de la clase media. En 1955 el índice de inflación era 9.8 por ciento, en 1968 subió a 125.4 por ciento. En 1968 los obreros ganaban 33.8 por ciento menos que en 1957.[8] La situación exigía un planeamiento de las estructuras económicas a largo plazo. Confrontada con la nueva realidad la clase dominante optó por mantener el status-quo, provocando como consecuencia, una respuesta politizada del pueblo.

Cuando el pueblo uruguayo comenzó a verse afectado por la inflación descontrolable y la descomposición paulatina de la infraestructura social, respondió a cada decreto con las armas legales que el Batllismo le había dado: los sindicatos, los partidos políticos, las huelgas y los paros. Pero el gobierno, respaldado por los capitales internacionales y el FMI, agredió con una represión cuya magnitud y violencia jamás se habían experimentado en el contexto uruguayo. En 1966 el panorama político empeora, las elecciones de ese año introducen dos factores que resultarán nefastos en el futuro: la

instauración del sistema presidencial y la elección de la lista en la que figura Jorge Pacheco Areco como vice presidente. En menos de doce meses fallece el presidente electo César Gestido quedando, por primera vez en la historia uruguaya, un ejecutivo con amplios poderes en las manos de un presidente que exhibía una carrera política oscura (por no decir mínima), ex-boxeador y latifundista. Si hubieron esperanzas acerca de la posición que tomaría Pacheco frente a la crisis, éste pronto se encargó de disiparlas. A una semana de tomar el poder proscribió al partido Socialista y varios partidos de izquierda. Las medidas elegidas por Pacheco para solucionar la crisis fueron siempre represivas e instigadoras de violencia: clausuró periódicos de oposición y clubes políticos; censuró todo material impreso; proscribió el derecho de asociación; prohibió la conversación en las vías públicas; encuarteló a militantes y a huelguistas; introdujo el uso de las tropas para dispersar las demostraciones estudiantiles; implementó el uso de la tortura en los interrogatorios; intervino la Universidad de la República; clausuró por un tiempo indeterminado varias Facultades y Liceos; congeló sueldos y salarios, pero no los precios; allanó la Biblioteca Nacional retirando de las estanterías un gran número de autores considerados enemigos del sistema (incluyendo a Martínez Moreno); prohibió el uso de ciertas palabras, tales como: reforma agraria, hambre, guerrillero y Tupamaro, debiendo ser ésta última reemplazada por malviviente, reo, delincuente o malhechor; permitió el allanamiento de hogares sin la orden judicial, etc.[9]

Este avasallo a la fibra constitucional del país contaba para su puesta en práctica con el desarrollo de unas fuerzas represivas que lo respaldaran. A diferencia de sus vecinos, Argentina y Brasil, el ejército uruguayo nunca gozó de gran prestigio dentro de la población. Por el contrario, siempre fue el blanco de bromas donde se resaltaba su falta de armamentos y función más bien ornamental. Desde comienzos del siglo los generales permanecieron en el cuartel dejando, a los civiles la tarea de gobernar. Sin embargo, la militarización de los países vecinos jugaría un papel importante en el resucitamiento del ejército uruguayo, sobre todo las dinámicas en juego del golpe brasileño de 1964, ya que la

infiltración norteamericana jugó un papel determinante en la caída del presidente João Goulart.

Con los Generales en posición y alertas en Brasil y Argentina, fue tarea fácil para los gobernantes uruguayos refortalezer al ejército. Este proceso ya se había iniciado a partir de mediados de la década de los 60, lejos aún de la amenaza de la guerrilla, la cual no se hace visible hasta fines del 68, factor que confirmaría la preparación de la clase dominante para enfrentar el período de inestabilidad que provocarían los cambios a introducir en la economía. Desde 1904 a 1960, el ejército uruguayo sólo contaba con 12,000 hombres, pero en 1972, como consecuencia directa de la ayuda militar norteamericana, esta cifra asciende a los 50,000.[10]

Es difícil para cualquier país eludir las presiones producidas por la política regional, más aún un país pequeño, como Uruguay, "emparedado" entre los dos colosos del continente. El autogolpe del 27 de junio de 1973 lleva el rótulo "made in Brazil".[11] Al estilo brasileño los militares disolvieron el parlamento pero dejaron la figura del presidente-títere a cargo del poder ejecutivo. Si bien la guerra contra la guerrilla les proporcionó la excusa deseada para instalarse en el poder, no deja de ser una excusa muy débil, ya que la amenaza había sido neutralizada a mediados de 1972. La escalada presencia militar en la esfera gubernamental ya en la administración de Pacheco, solo puede significar un deseo deliberado por parte de los generales de crear la apertura política necesaria para instalarse. El miedo que una victoria electoral del Frente Amplio producía en la oligarquía uruguaya y militares vecinos, era mucho más grave y real que combatir a los "sediciosos".[12] El establecimiento de otro Chile en el Cono Sur ponía más nerviosos a los Estados Unidos que el desmantelamiento de un foco guerrillero.[13]

Consolidación popular: la dimensión histórica en el texto

La desmoronación de la estructura estatal ocasionó graves cambios sociales, no sólo en el sector económico, sino también en el social, educacional, y cultural. Los pilares que

constituían la sociedad egalitaria, tales como, la atención médica, la enseñanza, las previsiones cívicas, los servicios públicos, etc., comenzaron a desintegrarse. Mientras que Uruguay había conseguido un alto nivel de desarrollo político y social, las medidas adoptadas intentaban incorporarlo al lugar de dónde Batlle lo había sacado cincuenta años atrás.

Los Tupamaros emergen como respuesta a un régimen que ha empujado al pueblo a recurrir a acciones extremas. Nunca se presentan como los agresores, sino como los justicieros o denunciantes de la represión indiscriminada. La perspectiva del MLN-T en la novela emerge, no tanto por la información otorgada o el léxico empleado, sino por la estructuración de los eventos y los hechos narrados. Por ejemplo, la novela comienza con el capítulo que describe las actividades en Uruguay de Dan Mitrione. Cuando los Tupamaros son introducidos, sesenta y cinco páginas y tres capítulos más adelante, el lector ya se ha formado una imagen muy concreta de quién es Mitrione y cuál es su función en el Uruguay de 1968. Sabemos que es un agente de la AID (12), que fue enviado a Uruguay por el gobierno norteamericano para enseñar y adiestrar a las fuerzas represivas uruguayas en los últimos métodos contra la sedición (12), que había establecido un laboratorio experimental de torturas en Malvín (14), donde cuatro "bichicomes" fueron torturados a muerte en una clase demostrativa para militares y policías (28-33).[14] Nos enteramos del profesionalismo ascéptico de Mitrione, a quien el torturar, hurgar en las heridas, ocasionar dolor y sufrimiento son quehaceres rutinarios del oficio: "su vocación docente, su atención a los detalles, lo exacto de sus movimientos, el aseo y la higiene que exige de todos, tal como si estuviese en la sala de cirugía de un moderno hospital" (25).

En contraste con esta visión sádica se nos presenta a los Tupamaros con una ética de la que carecen tanto el asesor como los militares y policía. Por ejemplo, durante el secuestro, interrogatorio y ejecución de Dan Mitrione se destaca el comportamiento del MLN-T en comparación con el del asesor y las fuerzas armadas, de modo que en este punto de la narración, la ejecución de Mitrione se percibe como un acto justiciero. Se contrasta el

trato inhumano al que son expuestos los guerrilleros en las cárceles oficiales y el que reciben los secuestrados en la cárcel del pueblo.Además, las dos ejecuciones llevadas a cabo por el MLN-T -la de Mitrione y la del peón Pascasio Baez- fueron hechas luego de extensas negociaciones y porque no quedaba otra alternativa, mientras que las fuerzas represivas oficiales operaban con carta blanca. La falta de conciencia moral queda de manifiesto en los siguientes casos sacados de la realidad histórica, sin alterar ni siquiera los nombres: los cuatro "bichicomes", torturados (32); Francisco, fusilado (118); Leonel, ametrallado en "Paraíso del mundo" (165); Julio, desaparecido y muerto (212); Héctor Daniel Brum, María de los Angeles Corbo, Graciela Estefanell, Floreal García, y Mirtha Hernández, fusilados (239); Jorge Salerno, Ricardo Zabalza y Alfredo Cultelli, desangrados (243); Hernán Pucurull, asfixiado por hemorragia (245); Aurelio Ron, abandonado en escombros por cinco días (250); Enrique, despeñado (254); Alvariza, precipitado (256); Cecilia, fusilada (262).

Ciertamente, la visión que emerge del MLN-T no es la de la guerrilla tradicional. Pero aún en este detalle el narrador se mantiene fiel a la historia, ya que como dijo David F. Belnap, reportero de Los Angeles Times, "the Tupamaros are the gentlemen of the guerrilla movement".[15] Aunque en un momento representaron una fuerza considerable y consiguieron objetivos estratégicos y militares importantes, nunca se excedieron en la violencia. A diferencia de otros grupos, como los Montoneros argentinos, por ejemplo, los Tupamaros nunca sabotearon locales públicos, prefiriendo a veces sufrir bajas elevadas en sus propias filas para evitar exponer a la población. Ellos reconocen que ha sido difícil "para una organización armada hasta los dientes, controlar el gatillo en más de una oportunidad."[16] El auto control, disciplina y honestidad de la organización son subrayados aún por sus detractores.[17] Reflejando el contexto social donde se originaron, los Tupamaros estaban integrados por miembros de la pequeña burguesía, profesionales e intelectuales. Las operaciones que llevaron a cabo demostraron un contingente técnico especializado, con un alto nivel cultural (53, 136, 142, 178-80). Esta es la imagen del

MLN-T que emerge en el texto, correspondiente a la que se ganó las símpatias y confianza del pueblo.

Por otra parte, hay una recopilación extensa de los abusos y torturas empleadas por las fuerzas represivas: en "Los pieles rojas", "La libertad firmada", "De corpore insepulto", "...Paraíso del mundo", "18 de Mayo", "Julio y la niñez del General", "Mar Mediterráneo", "La Arboleda" y "...Sobre esos huesos muertos". Nino Gaetano (Gaetano Pellegrini Giampietro), un banquero secuestrado por el MLN-T, manifiesta el temor y desconfianza que le producía la posibilidad de que las fuerzas represivas lo encontraran solo, versus la seguridad que le infundaba la presencia de los Tupamaros:

> Entre las gentes de aquella noche, junto al Cabaret de la Muerte, cuando temía morir en manos de quienes no se habían mostrado como mis enemigos pero podían codiciarme como presa de propaganda, estafa y represalia y esperaba -en cambio- la vida de quienes no pensaban como yo (veo aquel rostro noble y aquilino en la calma nocturna del 20 de noviembre detrás del cementerio) me juré que necesitaba tiempo y olvido, nueva meditación acerca de mis pasiones, mis codicias y mis odios, un tiempo, otro tiempo: el tiempo de otro sitio, tal vez... (47)

> Porque entonces, pensaba, pueden acribillarme para cargárselo a ellos, matarme y presentarme como ajusticiado por la guerrilla. No tenían por qué quererme tanto, al fin de cuentas. Seguramente tendrían que preferirme como víctima inmolada, como materia de la propaganda: con los sediciosos no vale pactar. (203)

En el episodio "Los pieles rojas" una enfermera se disgusta ante el interrogatorio al que es expuesta una niña herida de cuatro años

> -¡Qué época!, dijo el capitán, al desistir. ¡Los niños ya nacen enseñados! O los instruyen desde el día en que nacen...
> La enfermera se atuvo a alzar las cejas, por todo comentario. ¿Y ustedes, que interrogan a los niños? -dijo que había pensado preguntar y no se había atrevido-.
> Y el capitán: -Qué se va a hacerle...¡es la guerra! Encendió un cigarrillo, le alargó otro. La enfermera no quiso. (99)

La elaboración de la historia en *El color* está subyugada a una presentación específica que remite a una estructura e interpretación impuesta por el autor implícito. Creemos que no es arbitrario que la novela comience con la narración del caso del agente de la AID, Dan Mitrione, seguido por el del capitalista internacional Pellegrini Giampietro y el

del capitalista criollo Ulises Pereyra Reverbel. No fueron los casos más sensacionales ni los que permitieron al movimiento concretar propósitos a corto o largo plazo, como fueron, por ejemplo, la toma de la ciudad de Pando (243), o el caso de la financiera Monty (182), cuando el MLN-T se apoderó de documentos delictivos que descubrían la magnitud de la corrupción existente en las finanzas y denunciaban la participación de altos dignatarios del gobierno de Pacheco Areco. Aunque esos episodios fueron altamente laureados por el pueblo uruguayo, se eligen otros que remiten a hechos muy concretos dentro del marco socio-político y sirven el propósito de delatar la vinculación de las elites criollas con los capitales extranjeros. Los tres personajes son símbolos con resonancias precisas en el contexto político de la época. El contenido de *El color* también enlaza con las variables internas y externas de la política latinoamericana, como pensamos señalar a continuación al comentar la historicidad del texto.

El primer capítulo de la novela, como ya mencionamos, narra el caso Mitrione y comienza describiendo su primera clase en el sótano de una casa de Montevideo. El texto no ofrece una fecha exacta de los incidentes, pero podríamos fijarlos en 1969, año de la llegada de Mitrione a Uruguay. Con este personaje la historia es meticulosamente seguida y los datos proporcionados, tanto en el primer capítulo como en otros posteriores, nos permiten identificarlo con el Dan Mitrione real: el mismo nombre, oficio, nacionalidad, características físicas: "El asesor es gordo y lo sabe; acaso lo sepa desde sus ya lejanos días de Richmond, Indiana" (11); "las bandas cenicientas de una cabellera muy cuidada" (14); "sus pequeños anteojos" (14); su domicilio (63) y el tamaño de su familia (71), el día, hora y lugar que fue secuestrado (el 31 de julio de 1970, a las ocho de la mañana en Punta Gorda, 64), el día y lugar que fue encontrado su cadáver (el 10 de agosto dentro de un Buick con matrícula 241-692, en el barrio Puerto Rico, 82). El caso Mitrione es el que abarca más espacio en la novela extendiéndose por tres capítulos. En el capítulo cinco se narra el secuestro e interrogatorio, a un año de los incidentes del sótano. El secuestro de Mitrione estuvo a cargo del comando "Hernán Pucurull" cuya muerte -herido el 31 de mayo

de 1970 en una emboscada del ejército y dejado a desangrar- es narrada en el episodio veintidós (243). El capítulo seis narra la ejecución de Mitrione y la reacción de la prensa, nueve días después del secuestro. Todas estas fechas están meticulosamente ajustadas a las reales. En el primer comunicado del secuestro, el MLN-T demandó la libertad de todos los presos políticos a cambio del asesor. Pacheco Areco rehusó negociar con los Tupamaros, aunque luego el MLN-T redujo la demanda inicial a los seis líderes presos.

Es por medio de la figura del asesor y la trayectoria de su carrera profesional que el narrador logra conectar la magnitud de la infiltración norteamericana en los países latinoamericanos. La información acerca del carácter del asesor está legitimizada por el cubano ("Según cuenta el cubano...",11), quién, como la mayoría de los personajes en *El color*, tiene su correlato real. Si bien las seciones del sótano y la figura del cubano son trazables en el contexto histórico, las conversaciones y diálogos llevados a cabo no lo son. En este caso, como también cuando se relatan los pensamientos de Mitrione mientras es llevado a ser ejecutado, o se mencionan los nombres de los miembros del MLN-T que lo ejecutaron, podemos ver la transformación de la historia en ficción.

Dentro del contexto social, el secuestro y ejecución de Mitrione tuvieron resonancias serias: por primera vez el pueblo se enteró de la presencia de un asesor de torturas extranjero en Uruguay. Comenzó a aclararse su función dentro de los órganos represivos, y sobre todo la de su gobierno. Su muerte expuso su presencia en el país, dando lugar a discusiones e investigaciones parlamentarias en el uso sistemático de la tortura en las cárceles y cuarteles del estado. De esta manera, comenzó a aclararse los intereses de su gobierno y la política de los órganos represivos. En la mañana del 10 de agosto de 1970, fueron muchos los uruguayos que despertaron de su letárgica inocencia preguntándose cómo era posible que un agente extranjero tuviera su despacho en la jefatura de policía de Montevideo. *El color* aborda este aspecto interpolando una gama de discursos que oscila entre los organismos oficiales y el ciudadano común, abordado en una encuesta

periodística. El ciudadano propone solucionar el problema de la manera que le es más familiar:

> Un locutor de radio, ya sobre el mediodía dominical, encuesta a la gente en la calle: ¿Qué podría hacerse para salvar al asesor? Una mujer le respondía solicitando un plebiscito, porque así hemos resuelto siempre todo lo que importa al país, en nuestro régimen democrático. (77)

Los portavoces oficiales, por el contrario, despliegan una gama de discursos anquilosados revelando la hipocresía de sus contenidos.

A través de la trayectoria profesional del asesor el narrador va delineando la infiltración y los intereses de la política exterior norteamericana. Nos enteramos que había sido jefe de policía en Indiana, para luego pasar a ocupar un cargo en el organismo del FBI, culminando su carrera policíaca en la organización de Ayuda para el Progreso, con el propósito de asesorar a los policías y militares de los gobiernos represivos latinoamericanos en los últimos métodos eficientes de interrogatorios, "Eso lo tiene bien claro: lo ha aprendido en Panamá, lo ha probado en Brasil, se lo ordenan desde Estados Unidos" (35). En las tres primeras páginas de la novela se mencionan los puntos convergentes dentro del sistema geopolítico del Cono Sur que jugarán un papel relevante en la militarización de esas sociedades. El texto hace referencia a las Academias Policiales y Militares establecidas en los Estados Unidos y en la zona del Canal para la instrucción parachoque y antisubversiva de las fuerzas del orden latinoamericanas: "¿tendría el hombre influencias en Fort Glück, dispondría de invitaciones para Fort Leavenworth?" (16). El narrador reduce la herencia de John F. Kennedy y su Alianza para el Progreso al fortalecimiento de los ejércitos y a la infiltración de agentes como el asesor. Inmediatamente, como efecto de la causa, se menciona el golpe militar brasileño del 64, donde se destituyó un presidente elegido democráticamente por el pueblo a favor de una dictadura militar que ostentará el poder por más de veinte años (12). En la página siguiente, se conecta con Chile y la efervescencia de los años de Freire y Allende. Hay mención directa a la presencia de la CIA tan temprano como 1969, cuando luego -en 1973- pasará a ocupar el primer palco.

El segundo capítulo de la novela narra la historia de un prominente banquero, Gaettano Pellegrini Giampietro, cuyo secuestro responde a maniobras de reorganización dentro de la banca. La penetración norteamericana se concentró en dos sectores claves de la economía uruguaya: las finanzas y la industria frigorífica. La penetración no se diferenció del modelo establecido en los otros países latinoamericanos: monopolios norteamericanos se aliaron a compañias criollas cuyos directores mantenían altos cargos en el gobierno. Los planes de la intervención parecen haber sido elaborados en Punta del Este en 1964, entre Nelson Rockefeller, representante del Chase Manhattan, Peirano Facio, un prominente capitalista criollo, quién pasaría a ser Ministro de Finanzas en el gobierno de Pacheco Areco, y Lamuraglia, otro financista criollo, suegro del político Jorge Batlle. Para fines de la década, una serie de maniobras turbias y la presencia de Peirano en el ministerio le permitió al Chase Manhattan controlar la mitad de la banca uruguaya. Los efectos de este monopolio no se hicieron esperar: la quiebra de muchos bancos que no podían competir con el monopolio, una serie de devaluaciones ilícitas, especulación, corrupción, manipulación de la banca por altos dignatarios del gobierno como en el caso Monty, cesantía de cientos de empleados, debilitamiento del Banco de la República, etc. El Sr Julio Herrera Vergas, director del Banco de la República, escribió que la devaluación de abril de 1968 "fue el resultado de las maniobras de dos hombres, el Dr Jorge Batlle y el Sr Guntin."[18] El 24 de junio de 1968 Pacheco Areco le pidió la renuncia a Herrera Vergas.

Como en el caso Mitrione, los datos que el narrador maneja en "Il dottore Gaetano" corresponden estrictamente a los datos históricos. En julio de 1969 los empleados bancarios se levantaron en una huelga lícita por el despido de 2182 funcionarios, la mayoría de los cuales eran líderes sindicales y militantes en los partidos de izquierda. El 9 de septiembre por un decreto de Pacheco Areco, y siguiendo los consejos de su ministro, el gobierno encuarteló a los huelguistas para inculcarles la disciplina militar. Ese mismo día un comando Tupamaro secuestró a Pellegrini Giampietro, ciudadano italiano, director de la Asociación de Bancos del Uruguay, uno de los dueños de los diarios de extrema derecha

La Mañana y *El Diario*, e hijo de un ex-colaborador de Mussolini (38-39). La policía le prohibío a la prensa publicar la noticia. El periódico que lo hizo, *De Frente* , fue clausurado. Las víctimas del encuartelamiento no se hicieron esperar: el 3 de octubre, Carlos Cánepa, bancario de 42 años, dos hijos, militarizado y alojado en el Regimiento Nº 9 de Caballería, murió en extrañas circunstancias en el Hospital Militar.[19]

Las condiciones que el MLN-T impuso para la libertad de Pellegrini fueron: la solución al problema bancario; la reinstauración de los empleados que habían quedado cesantes; la donación de 15 millones a la escuela Nº157 de segundo grado, situada en Villa García (un barrio obrero) y a la caja de auxilios del sindicato de obreros frigoríficos (que estaban en huelga), y la publicación en los diarios de Pellegrini de una carta dando a conocer la labor del sindicato (46).[20] El gobierno, como en el caso Mitrione, se negó a negociar con los Tupamaros. Dos amigos de Pellegrini, el Sr Marini director de *La Mañana* y el Sr Badoffio director de *El Diario*, llevaron a cabo las negociaciones. Estos datos y los pormenores de las negociaciones aparecen en *El color* sin mayores alteraciones (46), y el narrador, quien es el propio Pellegrini, expresa temor a las represalias de que puedan ser blanco sus amigos:

> Quiero comenzar por dos salvedades: la primera, que he recibido de las autoridades de este país la certidumbre de que no se actuará contra esos amigos, sofisticando las circunstancias en que los hechos ocurrieron a fin de hacerles aparecer como culpables de encubrimiento o de asistencia a la asociación delictiva. (37)

Estos temores se convirtieron en realidad cuando días después de la liberación, Pacheco les exigió la renuncia al puesto que ambos ocupaban como altos funcionarios del gobierno en el Consejo Ejecutivo de la UNESCO y en el Banco de Previsión Social.[21] En el número del 21 de noviembre *De Frente* publicó que los Tupamaros le habían dicho a Pellegrini que lo entregarían directamente al Dr. Baroffio y no a la policía, ya que ésta podría matarlo para atribuirles el crimen a ellos. Pellegrini fue puesto en libertad el 20 de noviembre a las 23:50 horas, 72 días después de su secuestro, exactamente el mismo lapso de tiempo que duró el conflicto bancario.

En el capítulo decimoctavo, "Nino", nos encontramos con el mismo narrador, pero diez años más tarde. Al reflexionar acerca de los sucesos ocurridos en el 69 en Uruguay, no cambia su perspectiva del MNL-T y se mantiene fiel a los datos históricos. Nos hace partícipes de la huella emocional que los eventos vividos han dejado en él, aunque también complementa la narración con otros datos: la república Salò de Mussolini, el secuestro de Aldo Moro por la Brigada Roja y el asesinato del legislador uruguayo Zelmar Michelini,[22] secuestrado y torturado por los militares argentinos en cooperación con los uruguayos en Buenos Aires entre el 18 y 21 de marzo de 1976:

> Pasaron los años: estaba yo aquí, en mi país, en mayo del 76. Desde aquí lo supe secuestrado, desde aquí lo supe muerto, abandonado su cadáver, junto a otros, en el maletero de un automóvil, en un barrio de Buenos Aires. (204)

El capítulo cuarto narra la confrontación en la corte, entre el capitalista criollo y confidente del presidente Pacheco Areco, Ulises Pereyra Reverbel y Julio Marenales Sáez, uno de los líderes del MLN-T acusado del secuestro del primero. Los eventos están narrados por Pereyra Reverbel y desde su perspectiva. El 7 de agosto de 1968 a las 9 de la mañana, cuando salía de su casa en compañia de su chofer y secretario, fue secuestrado por el comando tupamaro "Mario Robaina Méndez", cuyo caso está narrado en el episodio 20 (222). Los datos y fechas concuerdan con los históricos: uno de los miembros del MLN-T vestido de policía interceptó al grupo (54); el secretario de Pereyra resistió y recibió una herida leve en el pecho (53); más tarde, luego de comprobar que la herida no era grave, fue dejado en la vereda (53); un auto particular se dió cuenta del atentado y los siguió hasta que un vehículo de retaguardia del MLN-T se le interpuso (59); inmediatamente, le administraron un sedante a Pereyra (60). El acusado, Julio Marenales Sáez, era un prominente profesor, ex-decano de la Facultad de Bellas Artes, datos a los que alude Pereyra Reverbel: "Yo reconozco sus manos..., sus manos pálidas con venas como cordones, sus manos de escultor o picapedrero, según dice que usted era..." (53).[23]

Los capítulos siete, ocho, diez, once, catorce,y diecisiete narran la cotidianidad de la guerrilla: las torturas recibidas en las cárceles y cuarteles, la vida clandestina, la vida del preso, el impacto de la vida del guerrillero en su familia, etc. Aunque en algunos de estos capítulos aparecen fechas concretas -en "...Paraíso del mundo" sabemos que el tiempo de lo narrado es el 13 de junio de 1972-, no todos dan fechas cronológicas. Los miembros del MLN-T mencionados pueden o no tener su correlato histórico y es difícil identificarlos sin tener un conocimiento directo del movimiento, ya que la mayoría de los nombres empleados son los apodos de guerra.

No obstante lo anterior, en los capítulos "El caballo del fiscal", "Caragua", "Mar Mediterráneo", "La Arboleda" y "Sobre esos huesos muertos" el texto nos remite a hechos históricos específicos. En "Caragua", "Caragua (II)" y "Caragua (III)" se narra la puesta en práctica del Plan Tatú, una estrategia de la guerrilla destinada a establecer un foco guerrillero en el campo puesta en práctica en 1971, cuando las fuerzas armadas comenzaron a debilitar al MLN-T. Los datos proporcionados corresponden a la realidad: el origen del nombre de la tatucera (137-38), el lugar donde se encuentra (136), la descripción física (137) y el nombre del peón que se acercó allí por casualidad (139). Desde luego, no podemos saber el grado de autenticidad del debate llevado a cabo por los Tupamaros acerca del destino de Pascasio Báez, pero el resultado concuerda con la historia. Por otra parte, el simple planteo de los argumentos confirma la percepción del MLN-T presentada en la novela, ya que los remordimientos de conciencia, y la búsqueda de soluciones al problema contrastan con las decisiones que las fuerzas represivas toman ante una muerte. Los argumentos intentan demostrar la posición adoptada por el MLN-T cuando es confrontado con decisiones pertinentes a la vida del prójimo:

> "No es posible graduarse de verdugo", había dicho otra vez, "si para uno la muerte ajena es una cuestión moral, un problema de conciencia. Para el verdugo nunca lo es...Por eso puede ser verdugo. Nosotros no podríamos. ¿No podríamos? Yo creo al menos, que no. Quien mata en la lucha, no ajusticia. Mata, nada más." (142).

En "Mar Mediteráneo" se expone la división política dentro de las fuerzas armadas y los abusos perpetuados por éstas con los disidentes del autogolpe.[24] A diferencia de la Junta Argentina, los militares uruguayos no contaron con un consensus interno para efectuar el golpe. Podemos distinguir cuatro grupos con sus respectivas tendencias ideológicas: los Frentistas, quienes se identificaban con la experiencia chilena y apoyaron al Frente Amplio y la candidatura del General Líber Seregni en las elecciones del 71, los Tradicionalistas, los Nacionalistas Reformistas y los "Golpistas" o Corporativistas. Los Frentistas estuvieron altamente influenciados por el trabajo delictivo en la economía llevado a cabo por los Tupamaros. Como resultado de reuniones realizadas en las cárceles con Tupamaros presos y de documentos que éstos poseían, establecieron una Comisión Investigadora de la Corrupción en la Economía. Los Tradicionalistas, quienes apoyaban la línea de los Blancos y Colorados, los dos partidos políticos tradicionales, tenían sus mayores seguidores dentro de la Marina, hecho que explicaría su resistencia inicial a acatar la decisión de las fuerzas de aire y tierra de disolver la cámara legislativa. Los Nacionalistas Reformistas, también considerados Peruanistas, abogaban por una política exterior independiente de los Estados Unidos, y un plan de desarrollo nacionalista, siguiendo el modelo de Velázquez en el Perú. Y, por último, los "Golpistas" o Corporativistas, quienes favorecían la línea adoptada por el ejército brasileño y abogaban por una mayor cooperación con los Estados Unidos.[25] Este último grupo fue el que, contando con la menor cantidad de oficiales de rango dentro del ejército, fue adquiriendo poder hasta llegar a situarse en una posición de influencia.

En el capítulo 20 se presenta la perspectiva de un Coronel perteneciente al grupo Frentistas, quién narra su experiencia personal. El narrador autodiegético documenta el comportamiento delictivo de los militares del grupo "Golpista", grupo al que pertenece el Mayor del relato. La narración corrobora el desarrollo que siguieron los hechos históricos: cuando la amenaza del MLN-T fue neutralizada, en 1972, las fuerzas represivas se volcaron, primero contra los militantes y miembros de los partidos de izquierda, luego con

los miembros de su mismo organismo que no compartían la filosofía dictatorial, poniendo en práctica la sentencia del ejército: "-Primero mataremos a todos los subversivos. Luego mataremos a los colaboradores. Luego, a los simpatizantes. Luego, a los indecisos. Y por último, mataremos a los indiferentes."[26] El tiempo de lo narrado se puede situar en el verano de 1976, probablemente en el mes de febrero (218). En las páginas 219-20 el narrador cuenta el mal trato recibido por el General Seregni, líder del Frente Amplio, cuando fue detenido. También refiere al respaldo ofrecido por los Estados Unidos a los Golpistas, apoyo importante ya que sin él la factibilidad del autogolpe quedaba en duda: "Los yanquis primero inventan a gente como ésta y después de haberla usado la rechazan; ésa es la historia y quién no quiera enterderla...." (216).

El capítulo "La Arboleda" vuelve a retomar de la historia fechas y nombres exactos. A través de la historia del Coronel Ramón Trabal, un partidario de la línea Peruanista, el narrador muestra las maniobras internas del ejército. El Coronel era un joven "prometedor", quién estaba consiguiendo prestigio con las tropas jóvenes. Para quitarlo del medio, el ejército lo asignó a París, donde en diciembre de 1974, fue asesinado. Las Fuerzas Armadas acusaron a la guerrilla del asesinato, sin embargo, los eventos del momento y la no aceptación del crimen por parte de la guerrilla, enjuiciaron a los mismos militares que temían su poder político dentro del ejército:

> El Coronel Ramón Trabal era un hombre polémico. Joven, capaz, ambicioso y sin mayor medida de escrúpulos que la conllevable con una carrera en curso, a partir del 73. Tiene problemas, porque en el Ejército todos se recelan y los intelectualmente mejor dotados son quienes generan las peores envidias. La tortura es un mal imposible de desarraigar, en términos realistas -había dicho alguna vez-. Dadas las condiciones, sólo cabe que sepamos hacerla trabajar para nosostros, sobre metas bien claras. El estimaba bien claras las suyas: creía ser "peruanista" si es que eso -en el Uruguay y en el 73- significaba algo. (232)

> No fueron los sediciosos quienes lo enviaron a Europa, no fueron los sediciosos quienes desoyeron sus solicitudes de regreso, encaminadas a concursar el generalato. Hay expedientes reservados de los juzgados militares donde se murmura la existencia de una Logia de los 8 Hermanos, mencionada a propósito del asesinato; este Uruguay sin noticias vive poblado de rumores. (232-33)

Como represalia por el asesinato de Trabal, las fuerzas represivas ponen en práctica la ecuación del escuadrón de la muerte, MANO: por cada policía o militar muerto, matarán a cinco sediciosos. Los militares hacen expatriar a cinco jóvenes, apresados en Buenos Aires, para llevar a cabo la represalia. Los nombres, edades y circunstancias en que son asesinados los cinco, son sacados de la historia real.

Los casos de este capítulo y las historias narradas en "...Sobre esos huesos muertos" se asemejan a tiras de periódico por su autenticidad histórica y el estilo en que están narradas. En "...Sobre esos huesos muertos" se presenta una galería de retratos que tiene como denominador común la juventud de las víctimas y la crueldad de los crímenes llevados a cabo por las fuerzas armadas. Comienza con el caso Salerno, ocurrido durante la retirada de la Operación Pando en 1969. Le sigue la muerte por asfixia de Hernán Pucurull, el 30 de mayo de 1970. Luego se narra la muerte de Aurelio Ron, ocurrida el 29 de septiembre de 1970. El caso de Enrique ocurrió en junio de 1972. Alvariza murió el 26 de julio de 1972. Termina con el caso de Cecilia, sin fecha concreta. La incorporación minuciosa de la historia y el estilo elegido para presentarla transforman estos capítulos en documentos que exhiben la memoria colectiva de los hechos, al mismo tiempo que se oponen a la versión oficial.

Al incorporar los datos históricos al discurso literario, Martínez Moreno no solamente se vale de la historia para crear ficción, sino que también otorga a su novela el rol de compilar las versiones que conserva la memoria de la comunidad. Para un uruguayo los hechos que narra Martínez Moreno son casos muy conocidos. Tan familiares son los personajes, fechas y circunstancias que el lector uruguayo cree estar enfrentándose a una crónica histórica de esos años funestos. Sin embargo, *El color* no deja de ser una obra literaria. Y este aspecto, en vez de restarle valor, se lo añade. Al emplear un léxico depurado y un lenguaje con una tonalidad rica y variada, *El color* logra enriquecer la perspectiva del pueblo. Es justamente cuando narra la impotencia del ciudadano atrapado en los tentáculos del aparato represivo -censura, represión, violación de los derechos

humanos, etc- que el lector comprende en toda su magnitud el horror del período. Mediante la transformación de la historia en literatura se ofrece una ventana a través de la cuál el lector logra entrar en el mundo dantesco de esa época. Un uruguayo revive nuevamente, esos momentos históricos, mientras que otro lector llega a conocer, directamente, la violencia e irracionalidad de esa época.

---

1 Angel Rama, *La generación crítica 1939-1969* (Montevideo: Arca, 1972), p. 94.

2 Para un análisis en detalle de la ideología Batllista, véase Martin Weinstein, *Uruguay the Politics of Failure* (Connecticut: Greenwood Press, 1975), pp. 20-40.

3 Uruguay adoptó un programa de reforma social avanzada que lo convirtió en el laboratorio principal de experimentación social en las Américas y un foco de interés mundial. Bajo el liderazgo de Battle, Uruguay pasó por un proceso de modernización rápido, financiado por las divisas altas de exportación. Ya para 1917, el programa Batllista había puesto en práctica una red infraestructural de beneficios sociales: en 1907 la Ley de Divorcio (por sola demanda de la cónyugue convierte a Uruguay en el primer país del continente en reconocer los derechos de la mujer a disolver el matrimonio); Ley de Reconocimiento de los Hijos Ilegítimos; protección laboral a las madres; jubilaciones de Ley Madre; fundación del Banco de Seguros del Estado y nacionalización de las compañias de servicio público; establecimiento del día laboral de ocho horas; pensiones a la vejez; salario mínimo; seguro de accidentes; seguro de paro; abolición de la pena de muerte; separación de la iglesia y el estado; educación para las mujeres; etc. El sistema de capitalismo estatal gradualmente incorporó al estado, agencias de seguro, ferrocarriles, usinas, teléfonos y telégrafos, tranvías y las plantas frigoríficas. Estos entes autónomos se convirtieron en importantes fuentes de trabajo y en uno de los pilares del sistema. Batlle apoyó al obrero en las huelgas contra el capitalismo criollo y las compañías extranjeras, ya que sostenía la idea de que una fuerza laboral educada, bien alimentada, bien remunerada, y con acceso a la atención médica, formaba ciudadanos conscientes y buenos consumidores, perpetuando, de esta manera, el sistema.

4 Años más tarde el sistema se reformaría incluyendo nueve miembros, cinco del partido vencedor y cuatro del partido opositor. Este sistema se mantendrá vigente, amén de la interrupción de 1933-38, hasta la reforma constitucional de 1966.

5 Walter Luisiardo, *Reflexiones sobre aspectos de la historia económica del Uruguay: Período 1900-1979* (Montevideo: COMCORDE, Comisión Coordinadora para el Desarrollo Económico, 1979), pp. 12-24, citado por Diego Abente, "Uruguay and Paraguay", en Jan Knippers Black, *Latin America, It's Problems and Its Promise* (London: Westview Press, 1984), pp. 453-469.

6 En 1930 había 6,750 industrias, en 1952 23,080. Las fuentes de trabajo aumentaron paralelamente. En 1930 había 54,000 empleos industriales, en 1952, 141,000. Walter Luisiardo, *Reflexiones* , pp. 80-94.

7 Véase Ricardo Martínez Ces, *El Uruguay Batllista* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1962), p. 63.

8 Luisiardo, *Reflexiones*, p. 96.

9 "Las murgas de carnaval, de tradición respondona, siempre burlonas del poder, no pueden cantar las palabras *reforma agraria, soberanía, hambre, clandestino, paloma, verde, verano* ni *contracanto*. Tampoco pueden cantar la palabra *pueblo*, aunque usen *pueblo* en el sentido de ciudad pequeña." Eduardo Galeano, *Memoria del fuego (III). El siglo del viento* (Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1987), p. 279.

10 Carlos Rama, "El Uruguay Indócil", *Cuadernos Americanos*, Año 32, No 6, noviembre-diciembre 1972, p. 7.

11 En una conferencia de prensa cinco días luego del autogolpe, el presidente ornamental uruguayo Juan María Bordaberry declaró "we have a certain attitude of sympathy for the Brazilian regime, and I have sometimes said we have points in common." When pressed on the nature of these points, Bordaberry responded: "They are anti-communism in the defense of democracy. Moreover, we have an ample border with Brazil which makes it possible for us to develop a policy of economic integration." (Weinstein, *Uruguay the Politics of Failure*, p. 134).

12 En un comunicado emitido por Itimaraty (la oficina de Relaciones Exteriores brasileña), se expresa este temor "Itimaraty cannot disregard the events that are taking place in Montevideo, not only because of the friendship that Brazil feels for the Uruguayan people, but because of the implications they may have on Brazilian security that could be compromised by such events. It is therefore consedered that in case of an internal crisis and the eruption of a left-wing government, it will be necessary for an intervention of the OAS type, such as carried out in Santo Domingo, preceded by the necessary consultations and made by the neighboring countries, Argentina and Brazil." Citado por Edy Kaufman, *Uruguay in Transition. From Civilian to Military Rule*. (New Jersey: Transaction Books, 1979), p. 17.

13Según Kaufman, el nombramiento del nuevo embajador norteamericano, Ernst Siracussa "is thought to have uniquely contributed to the military takeover. Two weeks prior to the dissolution of Congress in Uruguay, an Argentinian newspaper described his background as enriched by clandestine participation in coups in other Latin American countries such as Honduras, Guatemala, Peru and Bolivia." (*Uruguay in Transition*, p. 12).

14 Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (Montevideo: Monte Sexto,1986). De aquí en adelante, citaremos esta edición.

15 *Los Angeles Times*, 21 de noviembre de 1971.

16 Actas Tupamaras, *Los Tupamaros en acción* (México: Editorial Diógenes S.A., 1972), p.76.

17 Cuando le preguntaron al jefe de policía de Montevideo si el asalto bancario de ese día había sido llevado a cabo por el MLN-T el comisario respondió: "no existen pruebas concretas aún, pero la perfecta organización, la buena educación con que actuaron los asaltantes y el toque humano puestos en evidencia en esas acciones hacen suponer que eran, efectivamente obra del MLN-T." Citado en Carlos Nuñez, *Los tupamaros: vanguardia armada en Uruguay* (México: Cuaderno Cidoc), No 60, 1971, p. 42. El embajador británico Geoffrey Jackson, cautivo de los Tupamaros por ocho meses, dice lo siguiente: "...a very honourable, ethical attitude of carrying out to the end their sincere convictions. Oh, there's something else that must be added about their intentions. This is of great importance, because if they did what they did out of a desire for financial gain or for

personal ambition, then it would be ignoble", en Geoffrey Jackson, *People's Prison*. (London: Faber & Faber, 1973), p. 213.

18 *De Frente*, 3 de octubre de 1969.

19 *De Frente*, 12 de octubre de 1969.

20 *De Frente*, 12 de noviembre de 1969.

21 *Ya*, 27 de septiembre de 1970.

22 Zelmar Michelini y el diputado uruguayo Héctor Gutiérrez Ruiz,"Toba", fueron secuestrados el 18 de mayo de 1976 en Buenos Aires. Dos días más tarde sus cadáveres fueron encontrados en la valija de un auto estacionado en una calle de Buenos Aires, (*Brecha* Nº 250, 14 de septiembre de 1990).

23 Pereyra Reverbel era una presa perfecta para los propósitos ideológicos del MLN-T. Un estanciero del departamento norteño de Artigas, con una reputación moral dudosa, consejero personal de Pacheco quién lo había nombrado presidente de UTE, el organismo estatal en control de teléfonos y usinas. Tenía en su repertorio un crimen impune. En Artigas había asesinado a un canillita que le ofrecía un periódico en el que salía acusado de homosexual. En sus funciones de director de UTE se mostró como un déspota, despidió a cientos de obreros, encuarteló a los trabajadores cuando se levantaron en huelga y ordenó a técnicos a cavar zanjas. Pereyra fue puesto en libertad unos pocos días después de su secuestro, pero fue recapturado en 1970, ya que continuó utilizando un tratamiento déspota para con sus empleados. La segunda vez el MLN-T lo mantuvo cautivo por más de dos años.

24 De acuerdo al tamaño del país, 2.8 habitantes, la violencia que alcanzó la represión en Uruguay durante 1972, fue la más cruenta de Latinoamérica: se detuvieron unas 20,000 personas, se mataron a 60 en las cárceles. Comparando, en Brasil con cien millones de habitantes, en 18 años de dictadura militar murieron 230 personas. (Rama "El Uruguay" p. 11).

25 Para mayor información ver Kaufman, *Uruguay in Transition*, pp. 55-72 y Latin America Review of Books, *Generals and Tupamaros. The Struggle for Power in Uruguay 1969-1973* (London: Books of Leeds, 1974).

[26] Palabras del general argentino Ibérico Saint-Jean (Galeano, *Memoria del fuego (III)*, p. 282).

II LA SITUACION NARRATIVA: UNA VISION MULTIFACETICA DE LA REALIDAD

Dentro de los métodos estructurales empleados en *El color,* la situación narrativa se manifiesta favoreciendo una perspectiva multifacética de la realidad, lo que no es sorprendente, ya que el autor implícito se vale de la multiplicidad en la narración del acontecer para aumentar el aura de verosimilitud. En este capítulo nos proponemos demostrar cómo la ausencia de un narrador autoritario, poseedor de toda la información, se define en un conglomerado de hablantes que han sido protagónistas o testigos directos o indirectos de las historias contadas. Sin embargo, aunque la fragmentación surge de la polifonía de voces que cuentan una historia o lo que otro les contó, sería erróneo suponer una diversidad temática en lo narrado. Todas las historias tienen el mismo denominador común: contar lo que pasó en un momento determinado de la vida uruguaya nacional. Al asomarnos a este fenómeno analizaremos primero las facetas de la trilogía autor, autor implícito y narrador, prestando particular atención a la estructura del capítulo 22, ya que éste, al ofrecernos un micromundo de la novela, nos permite iniciarnos en el análisis a emprender. Luego comentaremos los capítulos anteriores, clasificándolos de acuerdo al estatuto de su voz narrativa, con el fin de demostrar cómo se logra presentar la perspectiva de un sector amplio del pueblo.

Autor real, autor implícito, narrador

Si bien muchos críticos no tienen inconvenientes en referirse a un autor en el texto, otros expresan incomodidad con la aplicación del término "autor" a cualquier instancia textual.[1] Fue Wayne Booth, en *The Rhetoric of Fiction,* en un afán de explicar el grado de ingerencia de la persona del autor en ciertos textos, que introdujo el concepto de autor implícito.[2] Según él, éste es el ente responsable de la estructura del texto, el que hace

hablar al narrador o a los narradores y la imagen del autor que el lector se forja separándola del autor de carne y hueso. Para Seymour Chatman,

> He is "implied", that is, reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images.[3]

Susan Lanser va más lejos y le da al autor implícito una autoridad absoluta sobre el texto:

> This voice or presence may be obvious or may be deeply disguised beneath levels of narration, but it remains the ultimate authority, the textual voice par excellence. Traces of the unmasked extrafictional narrator may be found in the organization of discourse, sometimes in the titling of chapters, always in the deep structures of the verbal act, from its most general framework to choices of syntax and lexis for each voice represented in the created world.[4]

En el caso de *El color* el autor implícito es quien sitúa la novela en un marco intertextual con la *Divina commedia,* de Dante Alighieri mediante epígrafes y citas tomadas de esta fuente para consolidar el espíritu de la novela. La estructura también se asemeja a la del poema de Dante en el que el peregrino, habiendo pasado por las puertas del infierno, guiado por Virgilio, entra en los círculos sucesivos de ese mundo y encuentra a diferentes grupos e individuos quienes le cuentan su historia y luego desaparecen. Así también, en *El color,* por medio del autor implícito, se hace que los diferentes hablantes presentes en la novela cuenten su historia sin que haya conexión aparente entre ellas.

En base a lo dicho, la imagen que el lector se forja del autor implícito es identificable con el real. Sabemos por su biografía que Martínez Moreno fue abogado defensor de los Tupamaros y, debido a esto, tuvo que abandonar el país exiliándose en México. Así también, el autor implícito que emerge en *El color* nos remite a una entidad que ha pasado por la experiencia del exilio. Llegamos a tal aserción, no solamente por el remitente temático específico que busca dar al texto al situarlo en un plano intertextual con la *Divina commedia,* obra que también fue producida por un autor en el exilio, sino específicamente por la connotación del título. *El color que el infierno me escondiera* es una métafora de cómo vivió este autor esos años de horror. Mientras estaba dentro del caos solo

podía captar una dimensión de lo acontecido, pero una vez fuera pudo apreciar el horror en toda su magnitud, todo el color que el infierno le escondiera.

La situación narrativa del capítulo 22 se manifiesta como un entretejido de hablantes que comparten características en común y se presentan narrando hechos de los que fueron testigos o que otro les contó. El capítulo está dividido en seis episodios en cada uno de los cuales aparece un hablante distinto narrando la muerte de un joven o grupo de jóvenes en manos de las autoridades. Los primeros párrafos y el último, separados del resto de la narración por asteriscos, están a cargo de un narrador autodiegético quien exhibe rasgos similares a los del autor implícito y real, de modo que en este fragmento del capítulo se nota la fusión de las tres entidades. Como el autor implícito, este narrador sitúa la narración en un plano intertextual con el poema de Dante, el cual le sirve para delinear el camino a seguir: "Fer la cittá sovra quell' ossa morte: eso nos va a quedar, en los años que sigan. Hacer la ciudad sobre esos huesos muertos" (242).

Por otra parte, el narrador manifiesta aspectos del autor real. La dramatización del narrador producida por el pronombre "nos", en la cita anterior, lo identifica como uruguayo. Además, él también ha pasado por una experiencia dolorosa, la cual rememora desde el exilio: "una puerta tapiada sobre un médano, es la paráfrasis viva del destierro" (241); "¿Dónde estará hoy tu casa, dónde tu patria?" (262). Recuerda nostálgicamente los años vividos en Uruguay y al hijo que, como él, también se encuentra en el exilio aunque no con su padre: "Es posible sentir nostalgia, sí. Pero no sólo de la tierra, sino fundamentalmente de la gente. De la gente con quien hablar, de un hijo que -de todos modos- no está allí" (262). Sabemos que Martínez Moreno escribió la novela durante sus años de exilio en México, época en que su hijo se encontraba exiliado en Israel. Finalmente conviene notar que el narrador de este fragmento identifica rasgos autoriales, como si fuera él quién escribió la novela que leemos: "De un libro debería uno despedirse como de una persona" (241).

Otra de las peculiaridades de este narrador, pero también de los que aparecen en el resto de la novela, es la imposibilidad de mantenerse alejado de lo que narra. Emite juicios personales y se introduce en la narración provocando un vaivén constante de perspectivas. Por ejemplo, al meditar sobre los jóvenes que murieron en esos años, comienza su reflexión narrando desde la tercera persona para apostrofar luego al lector e incluirse a sí mismo en lo narrado preguntándose directamente:

> ¿Murieron poetas en ciernes? No hay por qué negarlo; y otros quizás hayan dejado de escribir, pasada su renuncia al hervor y porque aquélla, aunque impetuosa en su juventud, fuera una generosa vocación inauténtica en sus vidas. ¿Dice alguien que murieron ideólogos, lo sabe? Estamos, sin quererlo, obedeciendo al prejuicio pequeñoburgués de que la adolescencia es la época de la poesía y la madurez la del auge de la idea. [...] (242)
>
> No creo que -en aquellos años de la caída de la guerrilla- se haya segado especialmente a poetas o especialmente a ideólogos. (242)

Son especialmente notables los cambios de tiempo verbal. Cuando narra en tercera persona emplea los verbos en pretérito, distanciándose temporalmente de los hechos. Pero cuando se dramatiza en lo narrado cambia al presente, acercándose a la historia e inmiscuyéndose en ella.

En vista a lo dicho deducimos que la tipología de Gérard Genette basada en la ausencia o presencia del narrador respecto a la historia narrada, no resulta suficiente para el caso de novelas como *El color* que presentan una entretela narrativa más compleja.[5] Por esa razón, Susan Lanser propone una aplicación menos rígida de los grados de ausencia y presencia. Según Lanser, "the categories and conventions of narration must be seen as tendencies rather than absolutes",[6] de modo que el narrador puede comenzar su narración como heterodiegético e irse definiendo hasta entrar al mundo narrado y convertirse en homodiegético. La situación también puede ocurrir a la inversa. Los narradores de *El color* se comportan con estas características, pero antes de pasar a analizarlos, conviene aclarar su autonomía relativa. Si bien se nos presenta una situación narrativa polifónica, ningún narrador "cede" la palabra a otro. No podemos hacer una clasificación en base a narrador

primario, secundario, etc. Dicho de otra manera, no hay metadiégesis en *El color*. En la mayoría de los casos, tampoco hay identificación del narrador.

Cuatro de los episodios del capítulo 22 están narrados por narradores heterodiegéticos, uno por un narrador homodiegético-testigo, y otro por un autodiegético quien presenta mucha semejanza con el narrador a cargo del primer y último fragmento del capítulo. Si bien al aplicar la clasificación de heterodiegético estamos diciendo que son narradores confiables, poseedores de toda la información, capaces de estar en todas partes, inclusive en los pensamientos de los personajes, con una omnisciencia incuestionable, debemos añadir que también se comportan como espectadores de los hechos narrados y no se mantienen totalmente ausentes de lo que narran.

En el primer episodio, "Salerno", se narra el asesinato de tres jóvenes guerrilleros por la Guardia Metropolitana luego de haber tomado la ciudad de Pando en 1969. El narrador comienza narrando desde su estatuto de narrador heterodiegético, para luego asumir la posición de testigo de los hechos Si bien comienza narrando en el pretérito, luego cambia al imperfecto. El uso del adverbio de lugar "allí" lo delata como focalizador de los hechos:

> El costado pintoresco de la historia se dio al principio, con el simulacro del entierro del tío, las coronas, las carrozas de la Empresa Martinelli, el cortejo desde Montevideo, la parodia de los dolientes jóvenes llorando. [...]. Allí, al pie de árboles frutales, los jóvenes caídos y muriéndose, en el cerco de la Metropolitana, la punta de alguna bota fotografiada junto a una boca que se abría para morir. (243)

> Como su amigo de los bancos escolares -como su amigo, a secas- Monseñor estaba allí, a su lado, su traje civil y su cuello de embocadura cerrada. (244)

En el fragmento siguiente, "Pucurull", el narrador se comporta similarmente. Comienza la narración desde su estatuto de narrador heterodiegético, "Pero Hernán Pucurull estuvo vivo mucho más de los cuatro minutos que señalaba como mínimos el forense" (245), para luego aumentar su grado de presencia al emplear un adverbio de lugar "aquí": "El amigo de los días escolares figura siempre; aquí no era monseñor sino el funebrero de Durazno: conocía al muerto y más aún a quien ordenaba el entierro" (246).

En los casos anteriores, la situación no es tan diferente del narrador heterodiegético convencional que "ve" todo lo que cuenta, pero el fragmento "Aurelio Ron" presenta otra variante. Aquí el narrador comienza narrando desde su estatuto de narrador heterodiegético: "Cuando un grupo de sediciosos rodeó el *bowling* de Carrasco y lo dinamitó, el martes 29 de setiembre de 1970, [...]" (250), para pasar a dramatizarse en lo narrado al final del fragmento: "Coexistimos todos con él en esa ciudad en que él, con sus veintiún años intactos, se moría. Nos acostábamos a dormir en nuestra cama en las mismas horas de una ciudad en que él, sin estar herido, se le apretaba a morir entre unas vigas" (254). Este narrador demuestra su incapacidad de mantenerse alejado del mundo narrado, hecho por lo demás común cuando se narra algo sacado de la vida personal, o de la historia contemporánea de una sociedad de la cual uno ha sido testigo. De ahí que podamos decir que la narración adquiere características testimoniales.

El narrador homodiegético a cargo del episodio "Cecilia" es otro ejemplo claro de un narrador que conoce a los personajes de quienes habla. Su narración es un monólogo dirigido, en la segunda persona del singular, a Cecilia, otra víctima de la violencia de entonces. Al dirigirse a ella, aprovecha la apertura que esto le ofrece para examinar con más detalle las reacciones que tuvieron los padres uruguayos ante el cuestionamiento ejercido por sus hijos sobre su "mundo". Así, cuando se dirige al padre de Cecilia cambia la amonestación de la segunda persona del singular a la tercera del plural:

> A tu padre, que nunca debería ser absuelto: ni siquiera en la hipótesis de que no fuera estrictamente culpable. [...] ¿Admitieron que habría otros valores, a oponer o a confrontar a los suyos? ¿Se plegaron a los valores de sus hijos y los acompañaron con orgullo por eso? (259)

Por otra parte, el narrador no conoce todos los pormenores de la muerte de Cecilia y se vale de lo que "otros" le contaron para darla a conocer: "Después, otros me dicen que te vieron como dormida, en casa de tu madre que lloraba" (262). Es así que la precariedad de los tiempos vividos se refleja en la situación narrativa, ya que no hay nadie que posea el conocimiento completo de lo que pasó; muchas veces se hace necesario el "collage" de

varios discursos, provenientes de diversas fuentes, para poder ofrecer una versión completa de los hechos. Este aspecto de información "compartida" recurre en varios capítulos de la novela.

El episodio "Alvariza" está a cargo de una voz autodiegética que presenta similitudes con la voz encargada de la primera y última sección del capítulo 22 que seguimos comentando aquí. Como ella, la instancia narradora es identificable con un individuo quien en el momento de la enunciación se encuentra en el exilio. Y, además, es abogado, lo que consolida, doblemente en este caso, la identificación del hablante no sólo con el autor implícito, sino con el propio Martínez Moreno:

> A esa imagen se sobreponía otra, la irreal, la de una mujer bebiendo un trago de whisky en plena madrugada, en casa de un desconocido, sólo porque ese desconocido fuese un abogado y otro abogado se la hubiese llevado en consulta, en el exceso de suponer que los códigos y la Facultad enseñen a rescatar cadáveres de gente asesinada porque sí. (257)

> Mi amigo, como yo, vive hoy en el exilio. (258)

Nuevamente notamos en este episodio la necesidad de completar la historia con trozos de otras historias. Además de enterarnos por medio de su esposa y el abogado amigo del narrador de cómo murió Alvariza, también llegamos a saber quien cometió el asesinato del cual fue acusado Alvariza a través de la historia del amigo periodista, relato, por lo demás, que abarca otra "mini" historia, la del favor "criollo" pedido por la viuda. Nuevamente, la técnica elegida para presentar la historia pone de manifiesto una red de información cuyas fuentes varían, y se comportan como dijes independientes que es necesario juntar para componer los engranajes lógicos de la historia.

Otras veces, el narrador elige presentar las diferentes versiones de una historia con la finalidad de que la verdad de lo acontecido salga a luz. Es el caso del episodio "Aurelio Ron" en el que el narrador interpola diferentes discursos para mostrar de qué forma sucedió la muerte del Tupamaro y cómo fue difundida por los organismos oficiales. El lector se entera de la verdad por medio del discurso de los primeros testigos en llegar al lugar de los hechos:

> Otro está vivo, pero aprisionado, de un brazo, por una de las estructuras deshechas. ¿Qué hacer con él, ya que es el centro de la historia? Primero se le escucha, luego deja de oírsele; debe estar muerto, se admite con absoluta facilidad, puesto que es un terrorista. Dos testigos lo relatan así:
>
> > "...Fuimos los primeros en llegar y oímos gritos, [...]. Nos contestó una persona que dijo tener un brazo atascado y pedía que le ayudáramos a salir. (250)

Luego el narrador presenta la perspectiva de los bomberos a cargo del rescate:

> El periodista. -¿Y no podrían sacarlo ya, metiéndose un poco?...
>
> El bombero. -No, nosotros no nos acercamos. Es una cosa delicada. Puede tener una bomba en la mano, sin detonar, y lo tocamos sin querer con el pico y volamos todos...
>
> ¿En qué mano, sin embargo? Una se ve desde lejos, la otra está aprisionada por la viga. (251-52)

Las intenciones de la empresa contratada para el rescate también se dan a conocer:

> La empresa de demoliciones aparece, pero no tiene prisa: es viernes 2, empezaremos el lunes 5.
>
> Empresario. -Mi empresa fue contratada por los propietarios del bowling y empezamos los trabajos anteayer. Pero no hay ninguna orden especial, así que no vamos a trabajar durante el fin de semana. [...]
>
> La demolición prosigue lentamente, pero la consigna es "que se pudra". (252)

También aparecen versiones de la prensa oficial y de oposición.

Al utilizar los diferentes discursos para interpretar la muerte de Aurelio Ron, se consigue exponer la política de tergiversación de las noticias llevada a cabo por los organismos oficiales. De cierta manera, pasando ahora de este episodio al contexto en el que se sitúa, la polidiscursividad del capítulo 22 se manifiesta como un acto de sublevación ante la monopolización del discurso efectuado por los organismos oficiales. Dicho de otra manera, la polidiscursividad del capítulo emerge debido a la imposibilidad de que únicamente una fuente pudiera ser poseedora exclusiva de toda la información. Con las estrategias narrativas expuestas, se oye una gama más amplia de voces y se ofrece una apertura a una perspectiva más extensa de la sociedad.

Una Galería de Voces

Recapitulando lo dicho anteriormente, la situación narrativa de la novela se configura en un conglomerado de voces que ofrecen una apertura directa a la perspectiva de los hechos de un sector amplio del pueblo. Careciendo de un narrador autoritario, conocedor de toda la información, los narradores a cargo de los capítulos constituyen un entretejido polidiscursivo, aspecto que se resalta aún más por el comportamiento oscilante asumido por ellos con relación a la historia narrada. Comenzaremos nuestro análisis con los narradores heterodiegéticos, los cuales hemos dividido en dos categorías: los heterodiegéticos "puros" y los que cambian su estatuto ya sea oscilando de hetero- a homodiegético o a la inversa.[7]

Dentro de los primeros podemos ubicar a los narradores a cargo de los capítulos 7, 10, 13, 14, 15 y 16. Todos comparten un detalle en común: son instancias narrativas anónimas que podemos catalogar como "puros", ya que no se mueven en el continuum hetero-homodiegético, aunque no dejan de presentar otras anomalías. Dado su estatuto de narradores heterodiegéticos, se comportan como entidades privilegiadas conocedoras de todo lo que sucede en el mundo narrado, inclusive los pensamientos de los personajes. Sin embargo, hay momentos en que fijan limitaciones a su omnisciencia para favorecer una técnica determinada y así resaltar tal o cual efecto. Otro punto importante de destacar en su modo de narrar es el aspecto polidiscursivo que le imprimen a los capítulos; hecho por lo demás interesante en cuanto ninguno de ellos permite que los personajes narren. Esta carencia la suplantan con el uso del discurso indirecto libre. Emplean muy poco diálogo, casi nada de discurso indirecto, pero el estilo indirecto libre está favorecido de tal manera que muchas veces constituye una tarea engorrosa delinear cuando habla el narrador y cuando el personaje. Estamos pensando específicamente en los capítulos 7, 14, y partes del 10, 13 y 16 y en una opinión de Seymour Chatman según la cual el discurso indirecto libre conlleva connotaciones más allá de una simple técnica narrativa:

> the meaning of the indirect free form is not the simple remainder of indirect tagged form minus the tag. It has a greater degree of autonomy, and though ambiguity may persist, the absence of the tag makes it sound more like the character speaking or thinking than a narrator's report. [...] A feeling is established that the narrator possesses not only access to but an unusual affinity or "vibration" with the character's mind.[8]

En el capítulo 14, "...Paraíso del mundo", se narra la historia de un Tupamaro a punto de morir acribillado por las autoridades. El narrador conoce a los personajes, detalles de sus infancias, trozos de sus vidas antes de llegar a la situación que se narra, los pensamientos de unos y otros, como llegó la casilla a poder del actual propietario, y quién le puso el nombre, nombre por lo demás que figura como título del capítulo. De acuerdo a la clasificación de Genette éste es un narrador heterodiegético ya que no forma parte de la historia narrada. Es una entidad anónima que despliega cierta omnisciencia y narra en tercera persona. No obstante los conocimientos que posee acerca de la vida de los personajes, muestra limitaciones en sus conocimientos sobre hechos del acontecer, como son el tratamiento que recibe Jota en el momento de morir su compañero: "O acaso ya la hayan alzado y maltratado, a pesar de la fractura, o la hayan arrumbado allí, entre un asedio de fusiles, hasta traerle el cadáver de aquel hombre..." (156); o si fue o no el gordo quién denunció la pareja a las autoridades: "El gordo ha esperado más de una quincena, si es que en definitiva ha sido él quien lo haya hecho" (158).

Tales limitaciones se deben a que el narrador elija contar la historia en presente, usando la narración simultánea y adoptando la perspectiva de un personaje que presencia los hechos. Teniendo las características de alguien que forma parte del mundo de la historia, aunque no está allí, ni se manifiesta, opera como un testigo que está testimoniando el asesinato del protagonista. Dicho de otra manera, si aceptamos el comportamiento del narrador como el de un testigo invisible, cuya visión tiene las limitaciones de un personaje, su estatuto pasa a ser el de una voz cuasi-homodiegética anónima que forma parte del mundo narrado. Cuando narra la historia focaliza como si fuera el personaje de conocimientos limitados. Es por eso que no sabe la suerte que corrió Jota.

Al presentar la historia en el tiempo presente, el narrador pretende transportar al lector al momento en que están ocurriendo los hechos. Una narración ulterior en tercera persona, con uso extenso del discurso directo de los personajes, desviaría la tensión principal de la intriga de si el protagonista será o no asesinado a sangre fría. La narración simultánea le permite testimonear lo que está pasando e insertar en el estilo libre trozos del discurso del personaje para producir el efecto deseado como al final del siguiente fragmento: "No le gritan ni le avisan nada, no quieren darle la opurtunidad de que se vuelva hacia ellos, de que levante los brazos, de que les implore. No alzará ningún brazo, no les implorará. Váyanse a la puta" (153). Cabe destacar el uso del pronombre "ellos" tanto por el narrador como por el protagonista, lo que presupone la existencia de dos grupos, ya que si hay un ellos, debe haber un nosotros. El narrador se sitúa con el protagonista en el "nosotros", mientras que la dicotomía no solamente los separa en dos bandos, sino que el "ellos" representa al enemigo. Por otro lado, al mantener al protagonista en la anonimidad, el narrador está manifestando una perspectiva específica, no fue solamente el personaje histórico Leonel Martínez Platero, líder del MLN-T y comandante de la columna 7 quien murió ese 13 de junio, fueron muchos los jóvenes uruguayos que murieron en aquella época en circunstancias semejantes.

El capítulo siete, "Los candelabros", centrado en las experiencias de una presa quien intenta enviar a su madre una carta que no pasa la censura, es otro caso de narración simultánea que se da en la novela. Para presentar la historia, el narrador heterodiegético se vale del discurso indirecto libre de la protagonista y del comandante, más la carta que aquélla le envía a su madre, medio por el cual se da a conocer el motivo de la censura. Si bien el uso del discurso indirecto libre no lo particulariza, ya que los otros narradores también lo emplean, hay una característica importante de destacar en este narrador: la fusión de su discurso con el de la protagonista mediante la infiltración del idiolecto del personaje. Hay diferencias en el léxico del narrador y el personaje, tales como cuando ésta dice "mirilla tapiada" en la carta que escribe a su madre, contrastando con "ventanillo taponado",

el vocabulario que usa el narrador. Sin embargo, hay instancias en que el narrador adopta libremente el léxico de la protagonista, utilizando, como señalamos en el segmento siguiente, un discurso impregnado del sociolecto montevideano:

> Prefiere no decirlo, algo dentro de ella sabe que no debe decirlo. Los que esperan sus cartas ya lo saben, saben que los días allí y afuera son siempre iguales. Iguales cuando no peores. Piensan siempre, dicen siempre que los peores han pasado: ella no ha podido aguantar, ella ha cantado. Ahora está fundida, se quedó repegada, está tranquila. Se quedó repegada y está vacía y está rayada. Rayada y todo, no pasa nada. Los días son iguales, en toda su extensión no pasa nada. Mañana, tarde, noche, tres grandes agujeros, un solo agujero. No pasa nada. Iguales, vacuos, la luz turbia del ventanillo taponado, ¿qué hora es? Todo igual: la luz sucia, el aire confinado, no permiten reloj. Escribe. (88)

Se trata de una práctica que conecta con las características asociadas al uso del discurso indirecto libre en este capítulo de la novela. A diferencia de los otros narradores que registran el discurso del personaje interrumpiendo el propio, este narrador establece un contrapunto entre su discurso, el de la protagonista y el del comandante, resaltando así aún más la posición de testigo que está presenciando la entrevista. A veces ni siquiera emplea marcadores que harían más fácil la transición, sino que el lector deduce la atribución de las palabras por el orden lógico que se dan en un diálogo:

> Le ordena que se siente, le pregunta si ha escrito esa carta. Sí, ella la ha escrito, sí, ésa es su letra, la reconoce. Usted sabrá lo que es la censura: tenemos que leer todas las cartas. Sí, lo sabe. ¿Cuándo fue eso?, pregunta sin ningún tono, clavando el índice sobre el papel, como si todo le pareciese casual: casual la carta, casual la cena, casual el interrogatorio. ¿Cuándo fue? La carta tiene fecha, usted puede mirarla. Tiene fecha de ayer, y dice ayer: fue anteayer. (88-89)

El narrador asume la actitud de alguién que escucha la entrevista. Si a estos elementos añadimos el de la focalización[9], encontramos un narrador que si bien permanece anónimo, está también observando la entrevista de la presa con el comandante:

> ¿Por dónde entró?, insiste él. ¿Entró a dónde?, pregunta a su vez ella. Muy claro, parece estar diciendo él, los ojos sin pestañear. Muy claro: aquí, hasta su celda ¿dónde va a ser? No sé, supongo que por allí. A la espalda de él está la ventana que da a una cuadra, con su suelo de adoquines; y al fondo de la cuadra está el portón. Señala el portón, el término del fugado en líneas de los adoquines. Supongo que por ese portón. Señala, estira el brazo de su traje gris y numerado de prisionera, un brazo que no puede traspasar los vidrios de la ventana, la presencia maciza del hombre ni el aire espeso de

> aquella habitación que huele a cuero, con banderas, trofeos, escarapelas, gallardetes, diplomas, ningún libro. El abre el cajón de su escritorio, hojea sus listas. (89)

A diferencia de los narradores a cargo de los capítulos 14 y 7, que se apartan de las convenciones narrativas más comunes para narrar su historia, usando la narración simultánea, focalización del protagonista y / o modalidades particulares del discurso indirecto libre, el narrador a cargo de los capítulos 13, 15 y 16 "Caragua", "Caragua (II)" y "Caragua (III)", se comporta como un narrador heterodiegético convencional. Cuenta la historia de Pascasio Báez, un peón que descubrió uno de los escondites de la guerrilla en el campo. El narrador conoce los antecedentes de la historia, por qué y cuándo la guerrilla decidió irradiar su focus al campo, así como los debates exteriores e interiores por el que atraviesan los miembros del grupo. Le ayudan en la narración las voces de dos miembros del MLN-T, Marcos y Antonio, más las incursiones de discurso directo de Pascasio. Comienza con un diálogo entre Pascasio y Antonio, carente de los verbos declarativos acostumbrados, por medio del cual consigue presentar el rico idiolecto del peón. A continuación, predomina el discurso del narrador en el cual aparecen elementos del discurso de los personajes. Ahora bien, según Chatman, conforme a la opinión del mismo que ya hemos citado, el estilo indirecto libre confiere mayor autonomía al discurso del personje, a la vez que permite que el narrador establezca "an unusual affinity or 'vibration' with the character's mind", lo que nos lleva a sospechar que Marcos se comporta como el portavoz de la ideología del narrador. Sin embargo, este narrador no favorece exclusivamente la perspectiva de Marcos, sino que, manteniendo el carácter multifacético de la representación de la realidad en la novela, introduce diversas perspectivas que podríamos adjudicar a las diferentes posiciones adoptadas por la población.

Estos capítulos tratan uno de los hechos más traumatizantes de la organización guerrillera: la muerte del peón de campo. Este hecho no solamente fue difícil de asimilar para el pueblo, sino que, como muestra el narrador paso a paso, también fue un peldaño árido de traspasar para el Movimiento. Con el debate que produce la suerte a correr de

Pascasio, el narrador logra mostrar la esencia filosófica del Movimiento de Liberación Nacional. Dentro de los grupos divergentes que surgen, el narrador no se sitúa con los "ferreteros", sino que por medio del discurso indirecto libre de Marcos logra presentar el dilema que ha tenido que afrentar, en distintas ocasiones, la plataforma guerrillera:

> Decimos siempre estar por gente como ésa, por bruta que sea; decimos estar haciéndolo ahora por ellos, ése es el sentido del Tatú. (140)

> Y ahora, tal vez, otros estarán preguntándose cómo es la cabeza de nosotros mismos, guerrilleros urbanos metidos a guerrilleros rurales. En su primer momento, cuando la Financiera Monty, cuando el Casino de San Rafael, éramos los Robin Hood, los justicieros, los cruzados contra la injusticia, los protectores de los pobres. (181-2)

Ahora, si bien la posición de Marcos presenta el otro lado del argumento, es el narrador mismo quien asume el papel de conciencia, como revelan sus comentarios representados por las preguntas formuladas al final del siguiente fragmento, las que podrían formar parte del discurso del narrador o del personaje:

> Lo han distanciado hasta el fondo de la pedana, lo han reducido a sentarse en el cajón y a esperar; aunque seguramente, si él estuviera oyéndolos, no los comprendería. ¡Quién sabe! ¿Sabemos lo que puede entender la mente de un peón de campo? ¿Hay que haber pasado por la Universidad para entender?¿Tenemos una idea tan elitista? (140)

Si es el narrador quien habla, el uso de la primera persona del plural no solamente lo sitúa con el MLN-T sino que también lo dramatiza en lo narrado. Además de presentar su punto de vista, el narrador emite juicios morales, que si bien generales en principio, no dejan de estar conectados con la trama de la historia central:

> La muerte de un hombre tiene que ser siempre un argumento central. Por eso, entre otras cosas, son tan estúpidas las guerras: derrochan y sacrifican, al mismo tiempo, miles de argumentos centrales. (173)

Pascasio Báez "sumergido en la tierra y en el cansancio" (149) adquiere rasgos representativos de ese sector de pueblo que nunca supo lo que realmente estaba ocurriendo a su alrededor. La tarea de procurarse el subsistir diario lo mantiene en su ignorancia, mientras que el mero trabajo físico de su existencia no le permite, llegada la noche, preocuparse de nada que no sea descansar, aún cuando se encuentra en una situación de

peligro tan inusitada que podría acarrear su muerte, o si no su muerte, su existir cotidiano como antes de llegar al Caragua. Por otro lado, los integrantes del Movimiento con su educación universitaria, analizan la situación pero no logran conectar con dicho sector de pueblo y quedan, como Marcos, "solo e insomne entre sus argumentos" (149). Finalmente, a la representación de voces se une una más pues, por medio de una rememoración de Marcos, también escuchamos la voz de Nino, un banquero secuestrado por el MLN-T. Su punto de vista, filtrado por la conciencia de Marcos, resalta la inocencia de Pascasio, pero también muestra concretamente, que la suerte que correrá el peón se debe más que nada a la "mala suerte" de haber descubierto La Tatucera, y no a la avidez de deshacerse de él.

Si bien los narradores heterodiegéticos "fluctuantes" no se apartan mucho de pautas ya establecidas, la ambigüedad de su estatuto contribuye a la diversidad narrativa. Por otra parte, la distancia del narrador a cargo de los capítulos 1, "La ópera de los cuatro mendigos/El asesor", 3, "La opera de los cuatro mendigos (II)", 5, "El asesor (II)", y 6, "El asesor (III)", se alarga y se disminuye con respecto a la historia narrada. Estos cuatro capítulos están conectados temáticamente, y aunque divergen en el modo de ser narrados, podemos atribuirlos a un mismo narrador. En el capítulo 1 se cuentan las clases de adiestramiento que llevaba a cabo Dan Mitrione en un sótano de Malvín. El sujeto de la enunciación se mantiene en el anonimato, como un narrador heterodiegético. Su modo de narrar abarca el estilo indirecto libre del cubano, testigo de las sesiones del sótano y amigo del asesor, el estilo directo de éste, un relato interpolado y su propio testimonio "visual" de los eventos ocurridos en el teatro "Solís".

Desde el comienzo del capítulo se introduce el discurso del cubano, acompañándolo en muchas instancias por una expresión declarativa: "Según cuenta el cubano" (11), "El cubano ha narrado la historia del sótano" (14), "(y recuerda el cubano)" (22), "El cubano, que no es ningún escritor ni estaba allí para serlo" (25). Es por medio de su información que se perfila el carácter de Mitrione, hecho que no deja de ser sustantivo, ya que dada la proximidad del cubano a los hechos narrados, su versión adquiere matices testimoniales.

Es así que cuando la historia podría valerse de la presencia de un testigo visual de los hechos, el mismo narrador entra al mundo narrado. Al tratar de probar las alegaciones de que Mitrione pertenece a la CIA, el narrador se introduce en el mundo narrado contando una anécdota personal que revela la conexión de este último. El narrador describe la escena de la cual fue testigo una noche en el teatro Solís, el encuentro de Mitrione con Cemi Boscovoyne, una chilena sospechada de pertenecer a la CIA: "Arrellanado en mi propio sillón, yo la tenía a menos de tres metros de distancia: ella no me había reconocido, de él yo nada sabía por entonces" (14); luego cuenta como conoció a Cemi en Chile, y las sospechas que su conducta ocasionaba: "Empezó a conjeturarse que fuera de la CIA, ella se fingió inmune a cualquier desaire" (13). Es a través de su testimonio visual que se logra conectar las actividades de los dos: "Debe haberle dicho algo instantáneamente revelador -¿un santo y seña, su mismo extraño nombre de mujer?- porque el hombre abandonó la lectura del programa y la miró, por encima de sus lentes" (14).

Luego de realizar esta incursión el narrador continúa la narración heterodiegética y se comporta poseedor de información privilegiada, como nos lo demuestra en el relato de los mendigos, en el cual se cuenta el estilo de vida llevado por los cuatro bichicomes, cobayos de las clases del asesor. El relato en sí podría considerarse como otra historia dentro de la principal, mediante la cual otro sector del pueblo logra comunicar, aunque sea indirectamente, su alienación y expulsión del cauce de la sociedad. Sin embargo, aunque la historia de los bichicomes se encuentra interpolada para despertar lástima y compasión, no es el narrador el único hablante que la da a conocer. Por medio del discurso directo, también se presenta la perspectiva de los policías que entran en contacto con ellos. Y es justamente esta intervención la que resalta aún más la falta de sentimientos del asesor, pues con ella, el narrador logra mostrar que el comportamiento sádico del mismo es irracional hasta para los de su clase:

> No son siquiera mendigos, señor. No piden nunca nada. Les dan a veces unos restos de sopa, por la puerta de servicio de los conventos. Hacen su

> fila así (los señala) cada uno con su latita de aceite. No piden nunca nada. Se les llama bichicomes, señor... (19)

La repetición de "no piden nunca nada" y "no son siquiera mendigos" en boca del comisario pone aun más en evidencia la inutilidad del crimen, logrando introducir un distanciamiento de perspectivas entre el asesor y el comisario (quien en la frase anterior había interpelado al otro con "mister", resaltando su carácter extranjero).

A diferencia de los narradores heterodiegéticos vistos anteriormente, el del primer capítulo usa más el discurso directo de los personajes. Sin embargo, a excepción de unas pequeñas incursiones por parte de los policías, le reserva esta modalidad al asesor, hecho que resalta la idea de dejar que el propio personaje revele sus intenciones, ya que Mitrione corrobora las acusaciones hechas por el cubano y confirmadas por los hechos narrados. Es así como el narrador logra que el diálogo del mismo personaje revele los rasgos negativos que se busca sobresaltar. Más aún, el discurso de Mitrione no solamente revela los propósitos del personaje, sino que dada su posición de asesor de la policía, sus palabras van más lejos, estableciendo la metodología que emplearán de ahora en adelante las autoridades, efectos de la cual aparecen en la novela:

> Aprenderán ustedes a hacerlo, para cuando tengan que hacerlo de verdad. Segunda ventaja: estos vagabundos no tienen a nadie que reclame por ellos. Si la cosa sale mal, nadie va a pedir explicaciones, nadie nos obligará a rendir cuentas, nada nos expondrá al riesgo de un escándalo (al menos, mientras en este país lo haya). (27)

> -Es importantísimo saber con antelación si podemos permitirnos el lujo de que el sujeto se nos muera... (28)

En el capítulo 5 se vuelve a presentar a Mitrione pero en una dinámica diferente, ahora él es el prisionero. Si bien podemos adjudicarle la narración al mismo narrador del 1, cabe notar el cambio que adopta en el modo de narrar. En el capítulo 1 cuenta lo que el cubano le contó, o narra en primera persona eventos de los cuales fue testigo. En el 5 adopta la posición de un narrador omnisciente que está comunicando como pasaron los hechos. La naturaleza de los hechos que cuenta lo llevan a asumir una posición de reportero, posición que también adoptará para narrar el capítulo 6. En el 1 narraba los

hechos que le contó el cubano, sucesos por lo demás, que no son de conocimiento público. Aquí, sin embargo, elabora sobre sucesos que fueron muy divulgados: cualquier uruguayo sabe hoy día los pormenores del secuestro de Mitrione y su estadía con los Tupamaros. Pero lo que no se sabe es el posible diálogo entre las dos partes, elemento que da un matiz nuevo a una historia conocida. Es por eso que el narrador favorece el discurso directo, ya que nuevamente, como habíamos visto en el capítulo 1, por medio del diálogo el mismo Mitrione da a conocer las actividades incriminadoras de las que se le acusa. Durante el interrogatorio se oyen las voces del asesor y la de los Tupamaros quienes presentan las razones detrás del secuestro y la futura sentencia. El diálogo además ofrece la versión de las dos partes. Al asesor se le da la oportunidad de desmentir las acusaciones, aunque sus respuestas solo consiguen afiliarlo y comprometerlo aún más a grupos sospechosos:

> -¿Qué otra cosa?
> -Se dedica a asesorar sobre las últimas técnicas...
> -¿Cuáles técnicas?
> -Las técnicas y los sistemas policiales.
> -¿Dónde las ha enseñado usted?
> -Primero en los Estados Unidos, a la gente que llegaba hasta allá a aprenderlas: iraníes, africanos, esa gente...
> [...]
> -Y en Brasil...¿qué hizo en Brasil?
> -Yo era asesor... un asesor de la Policía Militar...
> -¿Después de 1964?
> -Sí, después, después... Trabajaba en el interior del Brasil, en entrenamiento de la policía brasileña. Nosotros buscamos la manera más pacífica de hacer las cosas, para que sea mejor... Un poco para ellos, un poco para todos. Que trabajen un poco más a nuestro modo... Mejor manejo de los equipos, mayor cuidado. (67-68)

El capítulo 5 no está compuesto en su integridad por el discurso directo, ya que en las primeras tres páginas el narrador describe, en tiempo presente, el barrio dónde vive el asesor el cual le sirve para enmarcar los delitos infiltrativos de los que se le acusa: "Orinoco, Aconcagua, Pilcomayo, ya casi como andenes de barranca" (63). Esta descripción sirve el propósito de recordarle al lector el oficio del asesor. Es más, al recordar la manera en que trabaja el asesor, se conecta la topografía del lugar: "La higiene de sus maniobras sobre los cuerpos heridos, la nitidez profesional de un lenguaje sin gozos, la

norma de tan sólo lo necesario para lo buscado, todo eso condecía con el descenso despejado y raso de Gallinal y Pilcomayo" (64). Se trata de un modo que, de cierta manera, le quita gravedad al acto del secuestro, ya que el lector, familiarizado con las actividades del acusado en el capítulo 1, aquí encuentra un resumen de sus culpas por si se le hubiesen olvidado. Si bien nos encontramos con un narrador que narra en el estilo heterodiegético tradicional, en la última frase del capítulo revela su partisanismo: "¿Cabrá un gordo así, no disonará un profesional jubilado del horror en semejante paisaje?" (71).

La ironía presente en la frase anterior se hace más explícita en el capítulo 6, donde prevalece el tono irónico a partir de la segunda mitad. Aquí se cuentan nuevamente unos hechos conocidos elaborados a partir de la postura de un compilador, quien utiliza un montaje de discursos diferentes para dar a conocer las reacciones que el secuestro y ejecución de Mitrione ocasionaron en la población. Pero la interpolación de los diferentes discursos, diálogo entre Mitrione y los Tupamaros, una carta de un político a los organismos de prensa, sueltos de periódicos, una conversación entre el Presidente de la República y el ministro de Defensa Nacional, una encuesta radial y una entrevista a una vecina, producen un punto de vista determinado. La ironía del narrador, que le permite privilegiar una perspectiva de los sucesos, se ve primero en la carta del político Payssé Reyes a la prensa nacional, pues ya ha quedado demostrado, en los capítulos anteriores, que si alguién está afectando la soberanía nacional es el asesor con sus afiliaciones y tareas ilícitas:

> Payssé Reyes: "Mi vida
> y mi libertad por la
> Liberación de ellos."
>
> [...]
>
> "El secuestro de ciudadanos extranjeros compromete sagrados intereses nacionales y puede llegar a afectar nuestra soberanía." (76)

En una conversación llevada a cabo en el domicilio presidencial se muestra cuan seriamente los altos funcionarios del gobierno negociaban el posible rescate del asesor ese domingo en el que vencían los plazos:

> "El Tito me trajo anoche una negrita (no aludia al rhum sino a una etiqueta negra de Johnnie Walker). ¿La abrimos?"
>
> El ministro de Defensa Nacional, general César Borba, se había adelantado, bien que sobre marcas menos renombradas, y se bebía los vasos de scotch tras hacérselos llenar hasta los bordes, como si fueran de cerveza. Al segundo vaso empezaba a tener ideas, aunque a menudo ideas terribles. Faltaban dos horas para que comenzase el partido. ¿Quedaría bien que un gobernante fuera al estadio, vistas las circunstancias? (77-78)

Por medio del discurso periodístico se oye la voz del pueblo:

> Un locutor de radio, ya sobre el mediodía dominical, encuesta a la gente en la calle: ¿Qué podría hacerse para salvar al asesor? Una mujer le respondía solicitando un plebiscito, porque así hemos resuelto siempre todo lo que importa al país, en nuestro régimen democrático. (77)

Se da a conocer también la perspectiva oficial de lo acontecido:

> El senador Cigliutti, profesor de Historia en Secundaria, está indignado.
> -¡Ni en la Edad Media se fusilaba así a la gente! (83)
>
> El coronel Cándido Rodríguez mató por la espalda a un obrero municipal, Arturo Recalde, el 21 de enero de 1969, en el curso de una manifestación sindical.[...] El coronel se revuelve, acusa de comunismo a la justicia que lo procesa y está en libertad a principios de agosto del 70 para declarar por radio: -Este es un asesinato ignominioso... (83-4)

Inmediatamente, la ironía le permite al narrador establecer el estado de dependencia y servilismo en el que se encuentra el país donde se le da sepultura de héroe a un espía:

> Otra vez televisión, música sacra, el ataúd envuelto en 13 bandas y 48 (¿o ya 49 o ya 50?) estrellas. (84)
>
> el atraso inadmisible de no poder filmarlo, grabarlo, decirlo llorarlo en colores: subdesarrollo. (85)

En el capítulo 3, "La ópera de los cuatro mendigos (II)", donde se cuentan las posibles sepulturas de las víctimas del asesor, no queda abandonada por completo la ironía, pero es más destacable en el modo de narrar la distancia que se adopta con respecto a lo narrado. En este capítulo, el narrador comienza invocando un conocimiento divulgado por terceras personas: "Dicen que algunas veces, cuando alguien se les muere por error de

cálculo en la tortura, lo entierran por la noche en los tubulares del Cementerio del Norte" (49). Luego se identifica como focalizador: "La camioneta se ha detenido donde comienza la boca de los tubulares en la tierra" (49). Dicho de otra manera, el narrador usa el rumor popular como fuente de la historia. La sepultura de los bichicomes es el pretexto en que se basa la historia para exponer los diversos modos "clandestinos" de enterrar a las víctimas de la tortura. Más adelante notamos que el narrador intenta distanciarse de lo narrado pero no lo logra, cambia del tono general al uso de la segunda persona del singular, involucrando a un oyente implícito en el rumor:

> Ver todo aquello, desde atrás del perfil de una tumba sombría, puede costar la vida. En caso de ser descubierto habría que hacerse pasar por un ladrón de tumbas y así pagarlo menos.[...] Y si llegas a aparecer en éste, estás perdido. Porque eres quien posee el dato de que alguien fue, allí, una noche, enterrado a escondidas. Mala suerte si lo sabes, aunque ignores quién fue el enterrado. Así que averiguarlo o espiarlo es un deporte para casos extremos, para casos como de Naciones Unidas. (50)

Los cambios de tono demuestran lo aceptado que estaba dentro de la sociedad tal "rumor". Si bien era imposible saber con certeza todo lo que se decía en esos tiempos donde la información se manipulaba o prohibía, la palabra pasada de boca en boca adquiría el estatus del discurso escrito.

El capítulo 8, "Los pieles rojas", presenta otro caso de información compartida. Aunque el narrador comienza narrando desde su estatuto de narrador heterodiegético ("El viejo contó después..." 93), pasa luego a manifestarse en el mundo narrado como si conociera a los personajes. Se informa sobre la historia por medio del testimonio del viejo quien, a su vez, se basa en los conocimientos de la enfermera para describir la escena del interrogatorio de Margarita por el Capitán en el hospital. El narrador se comporta como transcriba de lo que le contó "el viejo" pero nunca se mantiene totalmente apartado de lo que narra, ya que interrumpe el discurso de los personajes con incursiones aclaratorias que hace a los lectores en paréntesis: "¿Y dónde está Mariela? (Mariela es la hija del Viejo, la madre de Margarita)" (94), "-¿Usted cree que sea para tanto? -pregunta con falsa modestia, con coquetería de viejo (porque, desde que su nieta le llama así, el apodo le encanta)" (95).

Estas incursiones lo revelan como alguien que conoce a los personajes, y puede tomarse el derecho de aclararle al lector lo que el viejo no le dijo a él por lo obvio de la información. Más adelante hace incursiones propias que aclararían el posible acceso a la información por su calidad de amigo de la familia: "-Sí, es para tanto..., sería bueno poder decirle ahora (entonces había que limitarse a sonreír). Sí, sería bueno, pero él ya no oye" (95). El uso del adverbio "ahora" remite al tiempo de la narración mientras que el "entonces" sitúa al narrador como participante del diálogo con el viejo, recipiente de la pregunta "¿Ud cree que sea para tanto?" Este pasaje descubre al viejo como conocido del narrador y ente que le contó ese fragmento de la historia. Cuando narra como narrador heterodiegético es simplemente un transcriba de la historia que le contó el viejo, pero cuando alude al tiempo de su narración, y hace incursiones propias, está narrando la historia de un amigo, si bien siempre se mantiene anónimo como sujeto de la enunciación. Más adelante añade, "Con los años es posible pensar interrogativamente en Margarita y, como una imagen que va desvaneciéndose, en el Viejo" (99). Con la historia del viejo y Margarita el narrador logra incluir otra dimensión conflictiva dentro de las relaciones humanas que se dieron en ese período, la polaridad de perspectivas entre los padres y los hijos guerrilleros. Nuevamente nos encontramos con un narrador que toma posiciones. La estructura narrativa del capítulo favorece la perspectiva del viejo, él es el protagonista, se cuenta la historia desde su punto de vista y es a través de su óptica que el lector conoce a Jorge, primeramente por un adjetivo connotativo, luego por lo que se cuenta de su carácter, lo que corrobora el apodo de "tarambana". El narrador se solidariza con el viejo, haciendo propia la antipatía que éste siente por su yerno Jorge y asumiendo que Margarita también lo juzga así: "Pero su héroe no puede ser Jorge, ella ha hecho un pozo de silencio para su nombre y lo ha enterrado en él" (99).

Habiendo visto los casos de un narrador heterodiegético que logra inmiscuirse en el mundo narrado, manifestándose como testigo indirecto, directo o como escriba de lo que otro le contó, ahora conviene comentar los capítulos en los cuales el narrador comienza

narrando desde una posición cercana a la historia y luego se esconde detrás de la narración en tercera persona. La instancia narrativa del capítulo 12, "El soldado del brazo de yeso", relata el correo poco convencional que utiliza un preso para hacerle llegar una carta a su madre. El narrador comienza su relato con la intención de contar la historia verídica de los sucesos y no lo que cuentan los rumores: "Siento que hay una extraña belleza, como del absurdo, [...]. Pero la cosa no fue exactamente así, aunque después empezaron a referirla como si hubiese ocurrido de ese modo" (125). No obstante el uso de la primera persona, no se comporta como un narrador homodiegético tradicional de conocimientos limitados, que no puede estar en dos lugares al mismo tiempo, o conocer los pensamientos y sentimientos de los personajes más allá de lo que dicen en sus discursos. Por medio de juicios generales que emite, presenta una perspectiva mucho más amplia del círculo familiar de Petete. Este narrador parece conocer la incertidumbre por la que pasan las madres, hermanas y esposas de los desaparecidos: "Era lógico que, en cuanto quedara algún margen de duda, la gente se aferrara a esa duda, se resistiera a creerlo" (126). Por momentos su modo de narrar se torna ambiguo, haciendo difícil reconocer el sujeto de la enunciación ya que también podría atribuírsele el discurso a cualquiera de las mujeres que buscan a su familiar: "¿Podrían estar, realmente, devolviendo ropa con manchas de sangre, ropa revolcada en los mismos castigos? ¿Es que se les había acabado el pudor? No, no debía ser sangre, debía ser..." (126).

Es más, si bien la madre de Petete no puede conocer la búsqueda infructífera por la que pasan los familiares en busca del desaparecido, ya que en este caso no hubo prendas ensangrentadas, el narrador tiene conocimientos de la existencia del Coronel Albornoz, de su tez olivácea, del estilo morisco del edificio donde opera, etc. Cuando describe los pormenores de la búsqueda del desaparecido, el narrador se comporta como una instancia omnisciente que conoce el proceso por el que tienen que pasar los familiares. Pero cuando narra la visita del soldado, también focaliza el episodio, acercándose a lo que narra como si fuera una figura silenciosa, presenciando el pacto: "Era extrañamente fascinante aquel

negocio de pícaros, en que Leonardo le entregaba las dos lucas..." (134). La fluctuación con respeto a la distancia de lo narrado remite a la necesidad de contar el tratamiento dado a los familiares de los desaparecidos, aunque no sea el caso específico en esta historia. Por un lado, el narrador da a conocer la verdad del caso de Petete, pero a su vez aprovecha la apertura de la historia para contar las variantes que suceden en otros casos. En este capítulo también se oyen las voces de los cuarteles: la de los soldados -quienes hablan pero no deciden-, la de las víctimas y la de los familiares. La figura del soldado con su brazo de yeso, ciertamente ofrece un elemento humorístico dentro de la gravedad de la situación. Sin embargo, su visita remite al hecho de que después de cincuenta días de haber desaparecido el hijo, y de innumerables averiguaciones a los centros castrenses, la madre no sabía dónde estaba, ni si se encontraba con vida. Al ser el soldado quien resuelve el misterio, el narrador está culpando a las autoridades no solamente de reprimir información sino también de fomentar el sufrimiento e incertidumbre dentro de la población. Una vez más se ve como en ese período tumultuoso la verdad salía a luz por canales tan inverosímiles como el brazo de yeso del soldado.

Nuevamente en el capítulo 19, "Julio y la niñez del General", encontramos un narrador que elabora la historia en base a hechos conocidos, la desaparición de Julio Castro la mañana del lunes 1 de agosto de 1977. El narrador comienza el capítulo comentando en la primera persona del plural, y con un tono denunciante, acerca de las posibles suertes que pueden correr los desaparecidos políticos. Cuando pasa a narrar la historia concreta de Julio actúa con total omnisciencia, conoce el pasado común de Julio y el General, conoce la muerte que tuvo Julio, aunque su mujer y el General lo ignoran, y conoce los pensamientos del General. En el primer párrafo, desde su estatuto de narrador homodiegético involucra al lector en un "nosotros" que los unen en las experiencias descritas. Aquí, específicamente, increpa al lector uruguayo, pues es éste quien al caminar a la orilla del río se encuentra, como el narrador, con los cuerpos mutilados. Cuando pasa a contar la historia de Julio

emplea el discurso directo de la mujer de Julio, una carta que ésta le envía al General, y el discurso indirecto del General.

Si bien el narrador de este capítulo se mantiene anónimo podemos inferir que conoce la historia por medio de terceros, ya por su relación de amistad con la familia, ya porque Julio no era completamente desconocido dentro de la comunidad, sino una persona cuyas conexiones en la UNESCO más su labor de periodista, ciertamente lo singularizan. La desaparición, si se quiere poco discreta -el hombre y el coche esfumándose sin dejar rastros-, añade interes a la historia. Sin embargo, el narrador también conoce la política interna del ejército ya que da pormenores de la muerte de Julio que, hasta entonces, solo ese círculo conocía. El narrador no se presenta focalizando los hechos, como ocurre en los capítulos 14 , 7 y 3. Elabora la historia partiendo de un hecho real: la desaparición de Julio y su auto en un trayecto de la Rambla montevideana, más la tortura recibida en las barracas de la Marina, responsable de su muerte. Hasta aquí la información entregada es de conocimiento público, pero no podemos asegurar que hayan ocurrido los pormenores de la historia y la conección de Julio con el General. Es probable que en su facultad de maestro Julio hubiese conocido al General y son probables la carta de la esposa de aquél a este último, así como, las visitas de los inspectores y las reflexiones del General. La incorporación del elemento afectivo no busca, necesariamente, resaltar el carácter duro y frío del General, sino de demostrar las divisiones y compartimentación existente entre las secciones del ejército, divisiones estas què deterioran las condiciones para el ciudadano común.

En el capítulo 17, "18 de Mayo", la técnica narrativa es similar a la de "Julio y la niñez del General". El narrador homodiegético cuenta la historia de Karonicki la cuál llegó a conocer por terceros. Nuevamente se apoya en un hecho real, de gran repercusión en ese período histórico nacional: la muerte de cuatro soldados, pertenecientes a la guardia del General Gravina, el 18 de mayo de 1972 por el MLN-T. Sin embargo, es imposible saber si ocurrió la historia de Karonicki tal como se cuenta en el capítulo, aunque no es tan

importante saber si ocurrió de esa manera, sino que con este protagonista específico, es importante prestar atención a los lazos históricos que se pretende enlazar. Vale notar la conexión que el narrador logra formar entre el origen del protagonista, el holocausto, y el ejército uruguayo. Al hacer protagonista de la historia a un judío-uruguayo, el narrador coloca al ejército en el mismo plano referencial de los nazis, de modo que el raid se convierte en pogrom, formando un paralelismo con las atrocidades cometidas en el holocausto. Se logra resaltar el carácter anti-semítico del ejército, otra faceta de intolerancia que lo aproxima, aún más, a los grandes movimientos fascistas del siglo:

> Pero ni la furia del oficial rechoncho tiene límites ni se mantiene en un solo y mismo objeto:
>
> -Los bolches, el sionismo y la cosa nostra-grita ahora-, las tres cosas que van a acabar con nosotros, si no las paramos antes. ¡Las tres fuerzas que van a acabar con el mundo!-corrige, para hacer más impresionante su agravio- !La lucha es a muerte! (194)

Con el narrador homodiegético del capítulo 21, "La Arboleda", convergen, de cierta manera, casi todas las técnicas que hasta ahora hemos visto empleadas por los otros narradores. Es una instancia que fluctúa en el continuum entre la hetero- y homodiégesis: apela al lector, presenta la narración en un marco de novela testimonial y llama la atención al acto de escribir. Si bien el sujeto de la enunciación se mantiene anónimo, por la información entregada en el primer párrafo del capítulo y el uso de la primera persona del plural, podemos identificarlo con un uruguayo. En el tiempo de lo narrado emplea el imperfecto y la tercera persona como, por ejemplo, cuando narra la muerte del Coronel Trabal en París y la dinámica interna del Cosena. En el tiempo de la narración, nunca se aleja por completo de lo narrado: emplea el tiempo presente y hace incursiones e interpolaciones al lector, "¿O es que, por el contrario, se quiere dar a entender, expresamente y a las claras, lo que en este momento a usted y a mí se nos ocurre..." (234).

Con la posición de testigo de la reunión del Cosena que asume la instancia narrativa, la discusión llevada a cabo adquiere rasgos verídicos. Es así que, para romper el círculo de silencio implantado por la censura, el narrador denuncia mediante un texto

reflexivo las muertes de los jóvenes. Da los datos de los muertos, manteniendo la calidad de narración testimonial al mismo tiempo que confiere a la escritura el don de denunciar el crímen acontecido. La palabra escrita rescata a las muertes de la anonimidad que pretendían adjudicarles las autoridades, sacando a luz la verdad de lo acontecido:

> Contra tales prudencias, ya sé, escribo aquí los nombres y las edades. Existieron, fueron ejecutados por los generales, con la salvedad confesional del Señor Presidente. Eran éstos:
>
> Héctor Daniel Brum, 28 años
> María de los Angeles Corbo, 26 años
> Graciela Estefanell, 34 años
> Floreal García, 31 años
> Mirtha Hernández, 29 años

En los capítulos comentados anteriormente hemos visto como la variedad de narradores y voces presentadas se configura en una visión multifacética de los hechos vividos en ese momento histórico. Si bien el intento por parte de las autoridades fue el de oprimir la verdad, apoderándose del único discurso "permitido", la pluridiscursividad de *El color* manifiesta que a través de las diferentes versiones del pueblo la censura podía llegar a circundarse. Aunque demorase en salir a luz, o saliera por vías poco convencionales, las historias contadas de boca en boca colocaron al discurso oral en la posición privilegiada que gozara en tiempos pasados, cuando los medios de difusión escrita no habían alcanzado la magnitud actual.

Los cuatro relatos a cargo de narradores autodiegéticos manifiestan otra variante del mismo fenómeno. Dos de las historias están elaboradas en base a hechos reales: el secuestro del banquero Gaetano Pellegrini Giampietro y el del capitalista Ulyses Pereyra Reverbel. Las otras dos historias, si bien posibles, son difíciles de enmarcar en un hecho histórico real. Como en todo relato autodiegético, el sujeto enunciador es el mismo que el sujeto del enunciado. En el capítulo 2, "Il Dottore Gaetano", el protagonista, Nino, graba en una cinta magnetofónica la historia de los días vividos en el cautiverio del MLN-T. El soliloquio de Nino tiene un destinatario específico, la policía montevideana, la cual le pidió las declaraciones a cambio del permiso para abandonar el país al día siguiente. Dadas todas

estas circunstancias, y tomando en cuenta que el sujeto enunciador de un discurso autodiegético no es nunca exactamente la misma persona que el sujeto del enunciado (dada las experiencias vividas, las perspectivas que cambian con el paso del tiempo, los años, etc.) las declaraciones de Nino adquieren un matiz mucho más revelador.

Recordemos que la instancia "compiladora" de las historias en *El color* es el autor implícito, instancia, como ya quedó demostrado anteriormente, muy cercana a la figura del autor. Aunque cabe preguntarse por qué el autor implícito decidió presentar estas cinco narrativas autodiegéticas que presentan una ideología muy particular, convendría señalar que ellas completan el cuadro elaborado por el drama real: la visión de dos secuestrados y la de un Coronel. Como veremos a continuación, la visión de estos narradores no distorsiona ni contradice la perspectiva presentada hasta ahora, pero su inclusión se hacía imprescindible para representar a la realidad en su totalidad. La narración de Nino pues, aunque grabada ya cuando está a punto de abandonar el país, y fuera de todo peligro, da una visión del MLN-T que contradice la presentada por las autoridades. En el capítulo 18, "Nino", volvemos a encontrarnos con un relato del mismo personaje pero a 10 años de distancia del primer testimonio y significativamente espaciado en la novela también. Las reflexiones de Nino si bien de un carácter más personal, no varían en cuanto a su perspectiva de los hechos ocurridos en el 69. Su narración cumple dos funciones: primero, presenta al MLN-T desde la perspectiva de un secuestrado, de un individuo que sufrió en carne propia los agravios contra su libertad, de modo que su discurso es otro ejemplo de las divergentes perspectivas presentes en ese momento, y se incorpora a la modalidad que define la originalidad de *El color* dentro de las novelas testimoniales como obra que presenta la perspectiva de una comunidad en vez de la de un solo individuo. Segundo, la fibra de la narración llama la atención a la literariedad del texto, ya que Nino con su origen italiano, conecta con el marco intertextual de la novela a la vez que resalta la función terapéutica de la escritura:

> Estoy en la fosa, no llego a entenderla: ¿será la parodia de un sufrimiento dantesco, el purgatorio de los banqueros en el concepto de los revolucionarios? (199)

> jamás obtuve el resultado de semejante consulta; sí, ni creo que él la haya hecho ni yo tampoco volví a escribir más versos en mi cautiverio. Estas terapias sufren cortes inesperados. (201)

El segundo relato autodiegético, el capítulo 4 "Monólogo de Ulyses", también presenta la perspectiva de un secuestrado, pero desde una óptica diferente. Se trata del testimonio que Ulyses Pereyra Reverbel hace a las autoridades judiciales en el que describe como se llevó a cabo el rapto del que fue objeto. Las otras voces que se oyen aparecen incorporadas al discurso de Ulyses quien las parafrasea. No hay diálogo en el capítulo y si bien los personajes están en una situación declarativa, en una corte de justicia donde cada individuo aportará su parte de la historia, solamente se oye la voz del narrador, mientras la del acusado se esfuma, asumida por la del acusador:

> "Bueno, no sé, usted dice que jamás le llama tarado a un compañero y posiblemente así sea, pero en aquel momento lo venció momentáneamente la ira y usted lo dijo, sí que lo dijo, me acuerdo de sus palabras más aún que de las del secretario..." (59).

Aunque la visión que se presenta del MLN-T no varía fundamentalmente de la presentada hasta ahora, la estructura narrativa del capítulo sugiere que dentro del poder judicial a los guerrilleros no se les otorgaba la misma apertura que se ofrecía a los amigos del sistema.

Si bien el narrador del capítulo 11, "De corpore insepulto", comienza el relato siendo el sujeto del enunciado y de la enunciación, pasa luego a contar la historia de su amigo Tupamaro, Francisco. A partir de ello, se establece un vaivén entre la historia del narrador y la de Francisco. El cadáver de Francisco, sentado en el cuartito con sus piernas largas enfundadas en los vaqueros, y sus ojos claros, lanzan referentes que el narrador interpreta erróneamente cayendo en la trampa que le tejen las autoridades. La verdad surge más tarde, por medio de otras voces que cuentan fragmentos de cómo ocurrió realmente la muerte de Francisco. Se presenta otro caso de información compartida, ya que cuando cambia a su estatuto de homodiegético, el narrador solamente puede contar lo que sabe de Francisco porque lo vio o porque otros se lo contaron. Es así que Mireya, la Flaca, El

Goma y la mujer del "capo" pasan a ocupar posiciones de voces testificadoras de un segmento de la vida de Francisco que el narrador no sabe y necesita para contar la historia en su totalidad. No se presenta una historia, sino varias intercaladas que en su conjunto presentan la de Francisco y explican la presencia del cadáver en el cuartito. La verdad se presenta camuflada, de modo que hay que indagar debajo de varias "capas" de historias para completar la verdad y burlar la versión que las autoridades pretenden fomentar.

La narración autodiegética del capítulo 20, "Mar Mediterráneo", está a cargo de un ex-Coronel del ejército, quien pasa la noche rememorando los sucesos cuya culminación será la llegada del pelotón al amanecer. El contenido de su narración revela datos informativos sobre las Fuerzas Armadas, complementando información o esclareciendo datos ya presentados en capítulos anteriores. En su caso, volvemos a encontrarnos ante un narrador que fabrica su historia en base a conocimientos obtenidos por boca de terceros o rumores: "Desde que se había establecido aquella especie de fabulosa mansión de las torturas, en pleno barrio residencial de Punta Gorda, la gente se había dado a imaginar" (215), "Así había nacido la leyenda de los fusilaminetos nocturnos del Mayor en la plaza" (216). En los preámbulos de su propia historia, el narrador se detiene en elaborar la imagen concreta que busca presentar del Mayor y el rumor de los fusilamientos que dará pie a que se crea, sin lugar a dudas, la infalibilidad del propio. Cuándo finalmente el personaje aparece en escena, emplea un léxico extremista, "odiar, matar, destruir", todo dicho en un ataque de furia y gritos, corroborando la imagen proyectada anteriormente. Con esta técnica el narrador logra demarcar la visión alterada, poco fiable, sumamente peligrosa que quiere resaltar del Mayor, y por ende, del ejército en su conjunto.

Una vez más se disfraza la verdad para obtener el fin deseado, el Mayor fabrica la historia del asesinato de su amigo, el mayor Brezzo, para condenar al Coronel. Las líneas de las historias, por un lado la del Mayor y sus andanzas en el mundo horrorífico clandestino (niños y madres desaparecidos en Buenos Aires, una mansión de torturas, etc.), la historia personal del Coronel, su afiliación a la secta "Frente Amplista" del ejército,

la historia del General Seregni, personaje histórico y líder del Frente Amplio, la historia de Brezzo y, finalmente, la del torturador con "chuzas" se incorporan a la narración del simulacro de fusilamiento. Con la mezcla variada de fuentes, el narrador logra presentar una imagen de las Fuerzas Armadas que complementa el rumor divulgado en la población, iniciador del cuento. Estos elementos negativos sobre el ejército están puesto en boca de quién, por su profesión, puede mejor que nadie legitimizarlas, pasando de este modo a corroborar todas las acusaciones ante hechas en toda la novela contra las fuerzas represivas.

Para terminar, vale mencionar nuevamente el entretejido de hablantes que emerge de la polidiscursividad narrativa. Tal manifestación propone la imposibilidad de que solamente una instancia pueda tener conocimiento absoluto de lo acontecido. Es así que el multiperspectivismo de *El color* lo declara desafiando la estructura unidimensional presentada en el discurso oficial. Por otra parte, el multiperspectivismo se enriquece de la pluralidad de los discursos presentados, pasando el texto a constituir un "collage" de fragmentos representativos de la experiencia colectiva.

---

1 Bakhtin y Voloshinov diferenciaron entre el discurso de la voz autorial y el de las otras voces. Según ellos, solo aquél tiene una autoridad independiente, a la cual se subordina el discurso de los personajes y narradores. Ver Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 47-78.

2 Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 71-76.

3 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), p. 148.

4 Susan Lanser, *The Narrative Act,* p. 132.

5 El análisis de la situación narrativa aportado por Genette en *Narrative Discourse: An Essay In Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), significó un despegue de los estudios teóricos tradicionales llevados a cabo por Lubbock, Kayser, Friedman y Booth, entre otros. Sin embargo, dada las restricciones que le impusieron la metodología estructuralista empleada, a veces resulta muy rígido, sobre todo en las novelas con estructuras que siguen la línea de la llamada nueva novela. Críticos posteriores a Genette ampliaron su estudio y han aportado conocimientos relevantes a la situación narrativa. Como pronosticara el mismo Genette, "This arsenal, like any other, will inevitably be out of date before many years have passed,..." (*Narrative Discourse*, p. 263).

6 Susan Lanser, *The Narrative Act* , p. 162.

7 Para la clasificación de los narradores nos basaremos en la definición de Genette, quien fundamenta su estudio en la presencia o ausencia del narrador como personaje de la diégesis. En el primer caso se refiere a un narrador homodiegético y, en el segundo, a un hablante heterodiegético. El narrador homodiegético puede ser , a su vez, protagonista o figura secundaria de su relato. Si es protagonista, Genette lo denomina autodiegético, y reserva el término homodiegético para el hablante que, aunque presente en la historia, no desempeña función de protagonista.

8 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), pp. 201-207.

9 Empleamos el término en la acepción que le da Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (Madrid: Cátedra, 1985), p. 107-119.

III LA ORGANIZACION DEL RELATO: EL ORDEN DENTRO DEL DESORDEN

En los capítulos anteriores se ha señalado como en *El color que el infierno me escondiera* la realidad vivida se configura en una multiplicidad de historias. Así también, la estructura temporal de la novela subraya las características de ruptura, caos y alienación latentes en la sociedad. Sin embargo, no obstante la fragmentación que la conjunción de estos elementos provoca, el texto presenta la concepción de una misma realidad. Cada historia ofrece un drama diferente con una trayectoria temporal autónoma constituyendo un fragmento de la experiencia vivida por el pueblo en aquellos años de represión. Estos se materializan en un estado donde el tiempo se manifiesta estancado y circular, con la subsistencia cotidiana pasando a ocupar una posición importante e inmediata. Al estudiarlo en este capítulo nos proponemos demostrar que el lector implícito es la instancia que consigue rescatar coherencia de la fragmentación. Dicho de otra manera, los fragmentos constitutivos de *El color* adquieren unidad significativa correspondiente a un todo, debido a la creación de un orden realizado en el mero acto de leer.

Rastreando la historia

Si bien el análisis de la cronología histórica revelaría a *El color* como a una novela que muchas veces se basa en los eventos reales para crear ficción, también aclararía la cronología de su acontecer y explicaría las discrepancias que éste tiene con la historia. Como se mencionó en la introducción de este trabajo, *El color* pertenece a las novelas testimoniales que utilizan la historia nacional pero solamente como material de fondo, ya que la realidad social se reconstruye por medio de la literatura adoptando formas estéticas que consiguen la ficcionalización del documento testimonial. Aun en los capítulos en que la

historia no sirve solamente como marco de fondo sino que ha sido seguida al detalle y es el objeto de la narración, están presentes las pautas que rigen al discurso literario.

Dicho en otros términos, puesto que la historia de *El color* se sitúa dentro del contexto de la historia uruguaya, un análisis de la cronología histórica del período nos permitiría situar el tiempo externo del texto, además de detectar las alteraciones o anacronías introducidas en el orden presentado. El período de los acontecimientos narrados en la novela abarca 11 años, de 1968 a 1979, tiempo que coincide con los años históricos del escalonamiento de la violencia y la represión. Sin embargo, aunque la novela se centra en este período preciso, también alude a sucesos anteriores de la historia uruguaya con fines que explicaremos a continuación. La referencia más remota es la mención al 18 de mayo de 1812, La Batalla de Las Piedras, fecha muy importante ya que marca la primera victoria del ejército revolucionario independentista del General José Gervasio Artigas, prócer de la patria, contra las fuerzas españolas. En la historia de la novela, el 18 de mayo de 1972, los Tupamaros asesinaron a cuatro soldados, "en un feroz golpe de estupidez y desesperación..." (188), según cuenta el narrador a raíz de ello, todos los 18 de mayo el ejército lo conmemora efectuando un pogrom en las cárceles (190-91). La historia nacional indudablemente influyó al narrador en la elección de esta fecha para el capítulo 17. Se pretende que el lector implícito haga la asociación de los miembros del MLN-T con los gauchos de Artigas, a quienes los españoles habían apodado Tupamaros.

Siguiendo el órden cronológico, la segunda mención a la historia nacional aparece en el episodio 6, "El asesor (II)", y se remonta a 1843 (84), un período político inestable, marcado por las luchas fratricidas entre los orientales y las invasiones de Brasil y Argentina. El General Lucas Moreno fue soldado de Manuel Oribe, presidente electo del gobierno constitucional que destituyó el General Fructuoso Rivera, desencandenando "La guerra grande (1843-1851)".[1] El primer acto de occisión que ejecuta el MLN-T se sitúa en el barrio Puerto Rico, y en la calle con el nombre del General Lucas Moreno. Esta localidad, y la nacionalidad del muerto, tienen connotaciones específicas para un lector

conocedor de la política externa norteamericana y de la historia uruguaya, ya que puede hacer las conexiones pertinentes entre la historia portorriqueña desde 1898 y el papel que han desempeñado los E.U. en el subdesarrollo de la isla. Por su parte, el General Lucas Moreno fue oficial del gobierno interino que Manuel Oribe estableció en el Cerrito, gobierno paralelo y desafiante al establecido por el ejército invasor de los portugueses y Fructuoso Rivera en la ciudad de Montevideo.

La última referencia a la historia nacional aparece en el capítulo 13, "Caragua", título que provoca alusiones a una frase célebre del líder del partido Blanco, José Luis Herrera, "Nos vamos pa' Caraguatá" (137). Herrera jugó un papel importante en la política nacional desde 1904 hasta su muerte a fines de la década de los cincuenta. Siempre desempeño el rol de opositor a Batlle en el parlamento. La segunda referencia aparece en la página 138 y está conectada, nuevamente, al último caudillo Blanco, Aparicio Saravia, quién luchó contra los Colorados en la última guerra partidarista uruguaya (1902-04). En el capítulo 13, "Caragua", el lazo con la historia nacional, y particularmente la frase de Saravia: "Este es el momento de la acción, que suprime toda controversia y encamina a los hombres a la pelea y al sacrificio" (138), situada estratégicamente en la segunda página del capítulo, minimiza el efecto de la acción Tupamara.

Al pasar ahora a considerar el orden de los acontecimientos en la novela tomando como punto de referencia la historia nacional, notamos que aunque algunos capítulos marquen el tiempo histórico al detalle, los sucesos no están presentados de acuerdo a una cronología lineal, como queda señalado en la Tabla I. Dada las características del capítulo 22 antes mencionadas, hemos incorporado los episodios que contiene como unidades de capítulos independientes. Por otra parte, los capítulos 7, 10 y 18 están excluídos de la tabla. El 7 y el 10, porque el narrador los ha dejado sin marcadores específicos que podrían facilitar su ubicación en el período histórico, implicando que los sucesos narrados en ellos se presentan como parte de la rutina cotidiana de las cárceles y el capítulo 18, "Nino", si

TABLA I.

FECHA HISTORICA	TITULO DEL CAPITULO	Nº EN EL DISCURSO	Nº EN LA HISTORIA
1968	Monólogo de Ulyses	4	1
1969	La ópera de los cuatro mendigos/El asesor	1	2
	La ópera de los cuatro mendigos (II)	3	3
9 septiembre (39)	Il Dottore Gaetano	2	4
8 octubre (243)	Salerno	22	5
1970			
1 junio (246)	Pucurull	22	6
31 julio (64)	El asesor (II)	5	7
8 agosto (73)	El asesor (III)	6	8
1972			
	Caragua	13	9
	Caragua (II)	15	10
	Caragua (III)	16	11
13 junio (151)	...Paraíso del mundo	14	12
junio (255)	Enrique	22	13
26 julio (256)	Alvariza	22	14
1973	18 de mayo	17	15
1974			
junio (93)	Los pieles rojas	8	16
19 diciembre (231)	La arboleda	21	17
1976	Mar Mediterráneo	20	18
1977	Julio y la niñez del General	19	19

bien delimita el alcance temporal del presente de la historia, el año 1979, no tiene referente asociado a la historia uruguaya.

A partir de lo observado, parece evidente que el período en torno al cual se concentran la mayoría de los episodios narrados es el año de 1972. La concentración del contenido diegético en torno a esta fecha tiene connotaciones específicas, ya que así se resaltan las consecuencias que la militarización del gobierno tuvo dentro del pueblo. En septiembre de 1971 el poder ejecutivo decretó al ejército como órgano oficial encargado de combatir la subversión. Si bien es cierto que el ejército ya venía jugando un papel activo en la represión (capítulos 1, 3, 10, 11, 12, 17, 19, 21, y 22), mientras la campaña anti-subversiva estaba en manos del Ministro del Interior con su brazo jurisdiccional, la policía, se mantenía el simulacro de los derechos civiles, pasando por las mociones de los jueces letrados en vez de los militares (27). Las consecuencias de este decreto no se sintieron hasta principios de 1972, ya que en los últimos meses de 1971 los Tupamaros declararon una suspensión en sus actividades esperando el resultado de las elecciones de noviembre. En 1972, el ejército hace uso de los poderes otorgados por el ejecutivo ocasionando un escalonamiento de la violencia, lo que a su vez degenera en la implantanción de la ley del Estado de Guerra. Esta Ley, cuyas medidas quedaron vigentes por más de once meses, permite la detención de ciudadanos sin el habeas corpus. La aglomeración de historias en la novela tomadas de este período histórico enfatiza la escalación de la violencia durante la etapa en la que se le adjudicaron poderes extraordinarios a los militares. Es más, las historias personales que se narran tienen como denominador común narrar la crueldad y excesos cometidos por el ejército con los prisioneros.

De tal manera, podríamos asegurar que para establecer un eslabón conectivo con la historia nacional, se necesita un lector implícito que conozca la historia de Uruguay. Sin embargo, los conocimientos excerptos del lector no se paran allí. Por ejemplo, al tratar de establecer un orden interno de los capítulos, el lector implícito se encuentra con personajes conocidos que puede asociar a fechas concretas. En la mayoría de los casos, se trata de

personalidades conocidas dentro del medio ambiente. Tanto es así que, cuando los narradores presentan las historias, el lector busca los cabos relevantes que legitimicen la narración en relación con los hechos históricos. En el capítuo 1, "El asesor", donde se presenta uno de estos casos es el cubano quien legitimiza la narración, mientras que para el que no conoce los antecedentes históricos, la información se acepta como parte de la estructura narrativa elegida por el narrador heterodiegético. Para un lector informado, sin embargo, tales datos añaden veracidad a la historia, covirtiéndola en una narración testimonial, ya que "el cubano" fue un personaje histórico, un contra espía de la CIA que trabajó con Dan Mitrione en la infiltración uruguaya. El cubano no solamente se comporta como garantor de la narración, sino que también se convierte en un testigo fiable que comenta al narrador lo que vió en el sótano. Este fenómeno lo observamos en todos los capítulos basados en la historia nacional o en los que presentan personajes históricos: 2 (11), 4 (51), 5 y 6 (63, 73), 9 (101), 13, 15 y 16 (135, 167, 173), 14 (151), 17 (187), 19 (205), 20 (215), 21 (231) y 22 (241). Por otro lado, también hay apelaciones concretas a un narratario uruguayo. El narrador del fragmento "Aurelio Ron", por ejemplo, se dirige a los montevideanos (254), así tumbién el narrador del fragmento introductorio del 22: "Fer la cittá sovra que'll ossa morte: eso nos va a quedar, en los años que sigan. Hacer la ciudad sobre esos huesos muertos (242). Hay apelaciones indirectas, como son el uso del idiolecto montevideano y la elección de algunos de los espacios de la novela, como en el capítulo 5, donde el narrador describe el recorrido hecho por los captores del asesor basándose, al detalle, en un plano de los barrios costaneros de Malvín y Playa Verde (63).

Sumándose a los aportes de un lector implícito conocedor de la historia uruguaya, el orden discursivo de los acontecimientos demanda una organización por parte de un lector implícito menos enterado. Como ya se mencionó, la estructura de *El color* no es arbitraria sino representativa de un propósito, la cual ejemplifica una observación de Mario Valdés de que, "Narrative structure as well as specific words may be said to have meaning; indeed, the meaning seems more fundamental than the meaning of words in much of modern

fiction."[2] Wolfgang Iser agrega que el lector implícito es el responsable de darle significado a esta presentación específica: "Central to the reading of every literary work is the interaction between its structure and its recipient."[3] La ubicación del capítulo "El asesor" nos proporciona un buen ejemplo de este fenómeno.

En este capítulo se narran las clases en el arte de interrogatorios ofrecidas por el asesor a los militares uruguayos de las cuales se deduce el papel que juega este personaje en las historias venideras. El hecho de que su historia sea la primera en contarse implica hasta qué punto el autor implícito considera responsable a las fuerzas represivas por la violencia subsiguiente. La introducción de Mitrione ya al principio de la narración tiene dos significados notables para el análisis del texto. Si bien no se especifica la fecha en que ocurren las sesiones contadas en el capítulo 1, y por ende no se puede asegurar que el narrador trasgrede el orden con respecto a la cronología de los capítulos 2, 3 y 4, no deja de presentar irregularidades, ya que lo normal sería introducir a continuación los tres capítulos con el mismo contenido temático. Primero, al darnos a conocer la línea de trabajo del personaje, el narrador está, al mismo tiempo, absolviendo a los Tupamaros de su muerte, la cual ocurre en el capítulo 6. Segundo, el asesor al introducir su metodología de torturas se hace directamente responsable de las muertes que ocurren en los capítulos siguientes. Hay referencias específicas al deseo de los guerrilleros de suicidarse antes de caer en manos de los torturadores: 14 (153, 164-5), 20 (224, 227, 229), 22 (256, 262). Cualquier muerte, por violenta que sea, es siempre preferible a la cámara de torturas establecida por el asesor. La elección de presentar a estos tres principales actores ya al principio del drama remite, por consiguiente, a un propósito estratégico.

Por otra parte, también es el lector implícito quien establece un orden secuencial que se impone al movimiento hacia la fragmentación que exhibe el texto. El papel que el lector implícito desempeña en la literatura, ha ido cobrando relevancia y significación variadas. Mario Valdés comenta acerca de la primera reacción que tiene el lector cuando se enfrenta al texto al decir que, "the initial encounter by the reader is one of alienation, which can be

overcome only by a continuous effort on the reader's part".[4] En el caso de *El color* , el lector implícito se comporta como un descodificador de mensajes,[5] alguien que va descubriendo la repetición de ciertos detalles, y por ende, adjudicándoles un significado que coincide con las intenciones de los narradores. En determinados capítulos se presenta información que será repetida o complementada en episodios subsiguientes. No obstante la ruptura temporal que esto implica, no entra en la clasificación de ninguna anacronía, ya que se trata de historias distintas, narradas por voces diferentes. Estos lazos sirven para fijar la atención del lector implícito en determinados detalles o personajes, detalles que se consideran relevantes y que por medio de la repetición se busca resaltar. En el capítulo 2, "Il Dottore Gaetano", Nino comenta su asombro al entregar una carta con el vocativo "Cara Laura" a su guardián y descubrir que éste conocía a Petrarca. Asume que por haberlo mencionado, el guardia se disgustó y rehusó retomar sus turnos:

> Acababa de redactarla, estaba sin capucha; el guardia, en cambio, la tenía puesta. "Laura", me dijo desde el fondo de su antifaz. "Como la del Petrarca." Debo confesar mi sorpresa, sin duda debido a mis prejuicios sobre el sitio y su gente. Cometí una torpeza: "¿Así que un hombre de acción puede saber quién fue Petrarca?" [...] "Aunque no sea italiano", me dijo. Sin duda le disgustó y no volvió a asumir mis turnos.(44-5)

Esta información se aclara en el capítulo 15, "Caragua", cuando nos enteramos por boca del antiguo guardia, Marcos, la verdad de los hechos:

> Nino le había entregado una carta escrita en italiano, dirigida a Laura, su mujer. Marcos entendía italiano, podría haberla leído:"Cara Laura"; prefirió doblar la hoja, para llevársela al responsable. Pero cayó en la tontería de decir: -¿Laura? Como la de Petrarca... (171)
>
> [...]
>
> Había cometido una ligereza, había dejado un rastro cultural por el que acaso pudieran alguna vez individualizarlo; un rastro ante el italiano, mucho más imprudente que el rostro desnudo, puesto a contraluz frente al peón. Pidió que lo relevaran de volver al sucucho de Nino, que lo eximieran en adelante de tratar con él. (171)

La relevancia de resaltar esta información es, por un lado, destacar la clase de militante en la línea del MLN-T. Como bien lo expresa Nino, no todos los movimientos guerrilleros se componen de intelectuales. Segundo, sirve para oponer la diferencia entre los dos

prisioneros. El contraste con Nino hace aún más inocente a Pascasio, y por ende, apela a la afectividad del lector implícito.

En el capítulo 6, "El asesor (III)", el narrador da el nombre del chofer que conduce a Mitrione la noche de su ejecución y menciona la suerte que correrá este personaje en dos años:

> y con el tiempo se podría determinar que quien iba a conducirlo ahora tenía por nombre de guerra Francisco; un par de años más tarde un preso lo vería muerto y sentado y estaqueado, en la piecita de trabajos de un cuartel; (79)

El lector implícito debe esperar hasta el capítulo 11, "De corpore insepulto", para volver a encontrarse con Francisco. Allí, el narrador autodiegético del capítulo 11 describe el hallazgo del cadáver:

> Lo comprendí después, cuando por fin lo vi. "Francisco." Estaba como sentado sin estar sentado, sostenido el cuerpo por cuerdas que lo sujetaban a la silla, atado con fuerza para que no se viniera hacia adelante, para que su peso de cadáver no lo trajera al suelo con silla y todo. (111)

En el capítulo 11 se narra la historia de Francisco y su familia, pero la información dada en el 6 sirve para que el lector se entere de la magnitud de sus actividades y, de cierta manera, pueda explicar el comportamiento obsesivo atribuído al personaje.

El capítulo 8, "Los pieles roja" y el 20, "Mar Mediterráneo", presentan otro caso de estas rupturas. En ambos capítulos, se alude a Jorge y a la casa confiscada por el mayor en la que se instaló un centro de torturas. En el capítulo 8 el abuelo se pregunta dónde podrían haber estado viviendo Mariela, Margarita y Jorge (94), y por medio del narrador autodiegético del capítulo 20, nos enteramos que vivían en Buenos Aires (216). Esta información pone en evidencia, por un lado, las maniobras sucias del mayor, las cuales también incluyen la confiscación de los bienes materiales de los presos políticos, en este caso, la casa de torturas donde se encuentra el mismo narrador. Por otro, subraya la soledad y angustia de los familiares que no tenían manera de conocer el paradero de sus seres queridos o la suerte que habían corrido. Otro caso vincula el capítulo 14 con el 15. En el 14, "...Paraíso del mundo", se menciona la fuga de 150 Tupamaros de la cárcel de

Puntas Carretas (156) por medio de túneles que cavaban de noche con herramientas rudimentarias. Bautizaron al túnel principal "El túnel del abuso". En el capítulo 15, "Caragua II", Antonio y Marcos proporcionan más detalles acerca del plan de fuga y de otros acontecimientos nefastos ocurridos por decisiones tomadas en ese momento (176).

Finalmente, entre el capítulo 20 "Mar Mediterráneo" y el 21, "La arboleda", hay una conexión formada por una alusión a la desaparición de unos niños. Eran los hijos de dos parejas de jóvenes uruguayos, residentes de Buenos Aires, sin antecedentes de militancia en el MLN-T. Según lo que se comenta en el capítulo 20, hasta allí fue el mayor a cazarlos:

> Para tema sigiloso, aquél tenía ya muchos resquicios: empezaba a saberse que los afiliados al grupo Por la Victoria del Pueblo habían sido detenidos en Buenos Aires; algunos de ellos habían sido muertos en el momento mismo de la aprehensión, otros habían figurado un par de meses después entre los cadáveres de la arboleda; había niños extraídos de junto a esos padres, muertos o prisioneros éstos, con vista a muertos o desaparecidos en todo caso. (217)

El narrador del 21 retoma el caso:

> No, no se ha sabido nada nuevo. Y allí, en aquella rueda, tampoco se ha sabido que un niño de tres años, hijo de una de las parejas masacradas, haya desaparecido de la calle Sarratea y haya denuncias en las comisarías de Buenos Aires.(238)

El último ejemplo recalca nuevamente la alianza nefasta que formaron las juntas militares del Cono Sur contra la población y el terror que fomentaron sin tomar en consideración sentimientos morales que los limitaran.

Los ejemplos presentados son representativos de la necesidad de una participación activa por parte del lector implícito, aunque éstos no delimitan su autoridad, ya que hay otra realidad que solamente puede concebirse en toda su dimensión gracias a su interpretación. Nos referimos a un significado revelado sólo a la luz de la organización de la novela. Para nosotros es significativo el acumulamiento de episodios en el capítulo 22, en cada uno de los cuales se narra la muerte violenta de un joven guerrillero o grupo de jóvenes, en manos de las fuerzas represivas. El denominador común de las historias es la edad de las víctimas

y sus antecedentes: todos son muy jóvenes, tienen entre 18 y 22 años y son provenientes de la clase media. Estas historias colocadas estratégicamente al final de la novela cierran el círculo de destrucción que abriera el capítulo 1. Al comienzo de la novela presenciamos la muerte violenta de cuatro bichicomes en manos del asesor, luego de 240 páginas, la situación no ha mejorado, sino que la violencia se vuelca en círculos cegando a los portadores de la esperanza para el futuro. Este movimiento circular también se hace recurrente en la estructura temporal, ya que el lector implícito no alcanza a cimentar del todo un movimiento evolutivo basado en la progresión de los capítulos. Al contrario, predomina un estado estático, donde el tiempo cronológico pareciera estancarse en la cotidianidad cruenta de la realidad vivida.

El tiempo estático

Si bien la estructura fragmentada de *El color* despliega cierta diversidad temporal, este fenómeno no está ligado a una progresividad de un tiempo global, ya que cada historia individual presenta las características de estancarse en lo que percibimos como un presente eterno. Así, pues, aunque las líneas temporales de las diferentes historias se cruzan entre sí y con la historia nacional, provocando un todo constitutivo de la realidad de la época, sería erróneo suponer un avance evolutivo. *El color* no describe una línea progresiva, sino un estado de eventos. La autonomía de cada capítulo y la carencia de una intriga central, con personajes desarrollados, subrayan el aspecto documentarista del texto. El corto alcance temporal de las historias, así también como el uso del tiempo presente, resalta el estilo periodístico del texto, de tal manera que el lector tiende a leer con el estado mental del que leería las noticias en el periódico matinal.

El período de tiempo histórico abarcado en *El color* adopta ritmos variados.[6] La ausencia, casi total, de resúmenes que narren años en una o dos frases remite a la importancia de narrar ese presente de 1968 a 1979. Las aceleraciones nunca se remontan a un tiempo muy remoto de la vida del personaje, demostrando la importancia de narrar los

sucesos más cercanos al presente de la historia. La duración de las historias que componen la novela ocupan períodos que van de unos minutos a unos días, siendo la excepción el capítulo 2, que cubre un período de 80 días en 13 páginas. Semejante extensión temporal elaborada en 13 páginas es excepcional, ya que la novela tiende a dedicar muchas páginas a un lapso de tiempo muy corto. En el capítulo 11 "De corpore insepulto", por ejemplo, se narran cinco minutos de la vida del personaje en 12 páginas. En este caso, y otros semejantes, se produce una desaceleración muy acentuada cuando se narran los pensamientos de los personajes apremiados por la presencia de la muerte. En estos momentos el tiempo que marca el reloj pierde importancia por la intensidad de las emociones vividas, y el tiempo que ocupa el discurso es más largo que el de la historia. En este sentido la narración no se aparta de la lógica que sigue el mismo fenómeno en la vida real: en momentos de intensa concentración emocional, ya sea cuando se experimentan sentimientos de extrema alegría o miedo, los pensamientos vuelan mientras que las palabras andan. En *El color* no hay momentos de intensa dicha, pero abundan los miedos, las sorpresas desagradables y los dolores físicos y emocionales.

En el capítulo 14, "...Paraíso del mundo", presenciamos el suspenso de un Tupamaro que camina hacia su muerte, el martes 13 de junio de 1972, a las tres de la tarde. Sabe que está siendo observado por el catalejo de la policía y que en cualquier momento será acribillado. El tiempo que toma el evento en la historia son unos 15 o 20 minutos, los cuales se narran en 14 páginas. El personaje no se da a reminiscencias de su infancia, sino que narra las experiencias, como la tortura, que han dejado una huella profunda en su vida. En los últimos momentos de su vida conjetura cómo se desharán de su cadáver. El tiempo cronológico está marcado al detalle para demostrar la proximidad de la muerte con el avance de las agujas del reloj. Por medio del uso del tiempo presente en la narración, adverbios temporales y el uso de analepsis externas e internas, el narrador heterodiegético suscita la idea de que él está allí, presenciando lo que ocurre como un testigo silencioso:

Camina por el centro de la calle [...] (151)

> Ahora es recién la noche del domingo [...] (160)
>
> Lunes de noche: ¿volverá el gordo? [...] (160)
>
> Pero ahora -noche del lunes- [...] (161)
>
> Ya no va a desvestirse, noche del domingo, ya no va a desvestirla ni a cambiarle aquel nombre, hermoso como toda ella [...] (161)
>
> Dos horas más, en dos horas y minutos las manecillas del reloj entrarán en los cuadrantes de un día infinito, martes, al cual todos convienen en llamar trece de junio de 1972. (161)

En el capítulo 11, el que nos habla descubre en un cuarto el cadáver de su amigo y narra el encuentro que no puede haber durado más de cinco minutos, los cuales abarcan una extensión de doce páginas en el discurso. La impresión que le causa encontrarse con Francisco y el temor de que todo sea un ardid por parte de la policía para involucrarlo a él con el cadáver, lo afectan tan profundamente que pierde la noción del tiempo transcurrido:

> ...porque ya estarían esperándome fuera de la pieza (¿y cuánto tiempo había transcurrido, por qué no venían por mí?) [...] (113)
>
> -¿Lo viste?, me preguntó el oficial, en cuanto me vio aparecer. (O no había transcurrido tanto tiempo o él no había reparado en mi tardanza o esa tardanza era precisamente el efecto que buscaba en mí: no lo sé.) [...] (117)

Mientras está frente al cadáver, el narrador autodiegético rememora la historia de Francisco por medio de analepsis externas, saltando del presente de la historia al tiempo de las anécdotas que vivieron en común:

> Bueno, yo no sabía ya de él hora por hora, ya no vivíamos juntos, ya su moto no entraba noche a noche jadeando por el caminito de arena hasta la casa, ya Mireya y Miti y Tistís habían levantado el campamento mantenido unos meses a nuestro lado y todo, la forma en que se espesaba la represión y la forma en que él se sumergía más y más en una guerra dislocada, destroncada y ciegamente desesperada, la guerra que él ya casi seguía por una cuenta propia, hacían previsible que fuera a cumplirse en cualquier momento su profecía y viniera a quedarse "con las cuatro ruedas p'arriba", como decía con un gesto cómico, sentado en el banco mientras comía, alzando los dos brazos y encogiendo las dos largas piernas -esas mismas piernas desgoznadas con los zapatones erectos ante mí- para realizar el símil de que todo su cuerpo fuese un vehículo y la muerte su vuelco. (114)
>
> Y ahora ese pianito estaba cerrado y los ojos mal estampillados en esa cara y los pies -sumergidos en los zapatones lodosos y ya sin la fantasía de los talones libres garabateando en el aire- [...] (114)

> Y allí estaba vestido y no en pijama, sucio y no recién bañado como antes de sentarnos a cenar, al cabo de un día quién sabe si no más sucio y sangriento que ahora el de su muerte (¿ayer, anteayer, cuándo?) [...] (114)
>
> Pero no lo había visto ni podía decirme allí, desde su silla y las cuerdas que lo ataban, en qué forma había venido a quedarse con las cuatro ruedas para arriba. (115)

En el capítulo 6 se narra la demanda hecha al gobierno por el MLN-T a cambio del asesor. El tiempo de la historia dura tres días y abarca 12 páginas, de las cuales cuatro están dedicadas a los pensamientos del personaje antes de morir. Al estilo del capítulo 14, se usan marcadores del tiempo cronológico para aumentar el suspenso en la historia: "Cuando el sábado 8 de agosto, sobre el mediodía" (73); "y las horas pasan. Siguen pasando hasta aquel sábado 8" (73); "Es sábado, es 8" (73); "El ultimátum vence a mediodía del domingo 9: ya han pasado demasiadas horas, ya es el 8" (74); "En horas de la mañana del domingo 9" (75); "Domingo 9, una de la tarde" (77). Cuando llega la hora de la ejecución se deja de marcar el tiempo cronológico ya que, dada las circunstancias, pierde toda relevancia: "¿Qué hora podría ser? Allí, en aquel sitio, el tiempo no tenía ningún estribo" (81). Luego reanuda el detalle del paso de los días.

En el capítulo 1,"El asesor", la historia tiene un lapso de cinco días y abarca 24 páginas. Sin embargo, la tortura y muerte de los cuatro bichicomes, las cuales ocupan un tiempo cronológico en la historia de una hora, reciben 18 páginas. Al detenerse tanto en esa hora, el narrador logra enfatizar la filosofía del torturador. El tiempo presente está interrumpido por un relato interpolado sobre la vida cotidiana de los bichicomes y ocupa tres páginas, luego se describe minuciosamente la aplicación de la picana y los efectos que provoca en los cuatro causándoles la muerte. La hora que dura la demostración ocupa tanto espacio en el discurso que da la impresión de que el tiempo se estacionó envolviendo todo lo pasado y futuro alrededor de las torturas.

En el capítulo 7,"Los candelabros", se narra la desolación y el abandono de los presos políticos en las cárceles. La historia dura un lapso temporal de un día y abarca cinco páginas. Las marcas temporales que aparecen, "esta tarde, es mediodía y ayer" (88) no

permiten fijar la fecha exacta ya que carecen de referente concreto porque no se menciona el "presente" desde el que se enuncian. Para el personaje el tiempo psicológico y cronológico se ha estancado, ha perdido toda relevancia. Las fechas y los días no fluyen, han perdido las características evolutivas de los días fuera de la carcel:

> Es mediodía ¿será mediodía? Nadie interrumpe, el tiempo no se corta, fluye sobre sí mismo, es uno solo. Sentada en el jergón, el block en las rodillas, prefiere no decir: No pasa nada. Los días son horriblemente iguales. Las horas son eternas. (88)

> Mañana, tarde, noche, tres grandes agujeros, un solo agujero. No pasa nada. Iguales, vacuos, la luz turbia del ventanillo taponado, ¿qué hora es? Todo igual: la luz sucia, el aire confinado, no permiten reloj. (88)

A raíz de lo dicho, notamos que la desaceleración es empleada extensamente por el narrador para resaltar la importancia de ciertos momentos específicos en la vida del personaje. Las desaceleraciones están siempre conectadas a la presencia de la muerte, antinomía máxime del paso del tiempo. En los momentos de más tensión y sufrimiento, el tiempo no fluye, sino que se alarga en lapsos interminables. El texto muestra que el tiempo también se ajusta a la realidad de la época adoptando características ajenas a las que reglamentan una situación normal. Es más, nuestro análisis señala que el tiempo no les pertenece a los individuos, sino que las autoridades lo han acaparado. En el capítulo 14, la policía decide cuando apretará el gatillo y, en el 11, otra vez es la policía la administradora del tiempo, imponiendo los minutos que el amigo de Francisco puede tardar en despedirse de él. En el capítulo 6, las autoridades y el gobierno de Estados Unidos manejan las reglas de juego y deciden que no se negociará. El asesor es el amo del tiempo en el capítulo 1, y en el 7, nuevamente lo es la policía. En otros capítulos que no hemos analizado, el 12 y el 19 por ejemplo, se subraya igualmente la alienación e impotencia sufrida por los familiares de los presos políticos al tratar de localizarlos.

Si bien es cierto que los narradores privilegian la desaceleración en su modo de narrar, también conviene mencionar el aporte del lector al fenómeno. Dada la información tratada, este tiende a detenerse en los detalles que relatan los abusos y torturas. Puesto que

estos hechos son singulares -ya sea por su crueldad extremada, ya por lo inaudito- ellos quedan retenidos en su conciencia, tanto más cuanto su percepción añade fundamento a la concepción de tiempo estático.

Asímismo, las analepsis también resaltan el énfasis que recae sobre la narración de lo más cercano al presente inmediato, subrayando el espacio omnipresente que ocupa lo del momento. La mayoría de las analepsis que encontramos en *El color* son retornos, siendo las paralipsis la otra categoría de analepsis establecida por Genette. El retorno echa luz sobre un período del pasado, completando información, mientras la paralipsis sirve para explicar algo al cual se ha aludido mediante algún dato mencionado. Estas divisiones son a su vez clasificadas en analepsis externas, internas o mixtas, división que tiene que ver con la distancia que abarca la analepsis con respecto al presente de la historia. Las externas abarcan un período temporal que está fuera del presente de la historia. Las internas, por el contrario, se refieren a un lapso temporal dentro del tiempo de la historia. Las mixtas, se originan en un tiempo fuera de la historia pero se extienden hasta abarcar el tiempo de ésta.[7]

A estas alturas valdría la pena rescatar lo ya mencionado acerca del tono recordativo de la novela, puesto que la mayoría de los narradores emplean la narración ulterior. De tal modo, el presente desde el que narran está predispuesto a las fluctuaciones que acarrea el paso del tiempo, más el factor memoria. En el capítulo 1, el presente de lo narrado lo constituyen los episodios del sótano. No aparece el año, aunque por deducción sabemos que ocurrieron antes de 1970, año en que el narrador vió al asesor en el teatro Solís. Por los datos de la historia nacional, podemos adjudicarles una fecha temprana en 1969. Notamos que los retornos se usan para entregar información clave acerca del pasado del personaje: "Acaso el asesor evoque entonces su tiempo pasado en Brasil, como inspector de polícia al servicio de la Democracia, a partir de la coyuntura del 64" (12). Por medio de esta analepsis externa, se permite la conclusón de que el asesor ya se ha encontrado en situaciones semejantes y, luego de enterarse del desarrollo de la historia, el lector no puede

dejar de juzgar al asesor retrospectivamente, preguntándose cuantos cobayos habrán pasado por sus clases de adiestramiento.

El narrador autodiegético del capítulo 20, "Mar Mediterraneo", emplea retornos externos para echar luz sobre la personalidad siniestra del Mayor. Aquí las analepsis confieren veracidad a las acusaciones, de modo que se consume con menos interrogantes un relato que "muestra" las fechorías del Mayor, en vez de insinuaciones mediante una serie de adjetivos derrogatorios. El presente de lo narrado es el verano de 1976, el mes de enero o febrero. Por medio de información que se da más adelante en este capítulo y el 21, podemos fijar el tiempo de la analepsis siguiente en los últimos meses de 1974:

> Al Mayor se le había ascendido y la historia de sus macabras correrías internacionales saltaban de una orilla a la otra y sus viajes a través del estuario servían para torturar en el garage de un suburbio porteño y para matar allí al hermano de Santucho o para traer a la gente del PVP e imaginársela sorprendida, con cámaras de TV, dentro de un chalet de Shangri-l`a, saliendo de él con los brazos en alto, a la más plena gloria del Mayor. (216)

De esta manera no solamente se delata la personalidad del Mayor, sino que también se hace una denuncia clave, recurrente en la novela: la colaboración de las juntas militares uruguaya y argentina en la guerra sucia contra la sedición. Es justamente el lector implícito quien logra deducir la importancia de dicha información. Al ir atando lo cabos solapados que van mencionando los narradores, el lector implícito obtiene una visión completa de la magnitud de lo acontecido.

Como se ha mencionado a lo largo de nuestro análisis, tal es la autonomía temática de las historias narradas que no necesitan de las narraciones de otros capítulos para complementar su significado. Inclusive los capítulos que se presentan con una continuidad temática -1, 5, 6 y 13, 15 y 16- pueden sostenerse por sí mismos. Sin embargo, encontramos ciertas analepsis repetitivas, que recurren en diferentes capítulos. Creemos que el narrador las emplea con el propósito de llamar la atención del lector implícito a un suceso particular, resaltando de esa manera la importancia que el suceso tuvo dentro del

contexto social. Es así que, el capítulo 14 presenta la siguiente analepsis externa con respecto al presente de la historia -junio de 1972- insertada en otra analepsis de mayor alcance en el pasado: "Era un año antes de que otros se desangraran en los alrededores de Pando, entre el círculo de las botas de la Metropolitana, que esperaba verlos morir e impedía acercárseles" (163). La misma analepsis, ahora mixta, es presentada en el capítulo 22, en el episodio titulado "Salerno": "Allí, al pie de árboles frutales, los jóvenes caídos y muriéndose, en el cerco de la Metropolitana, la punta de alguna bota fotografiada junto a una boca que se abría para morir" (243).[8]

En el capítulo 20, el narrador autodiegético emplea una analepsis externa para informar cuales fueron los orígenes de la ecuación adoptada por el escuadrón de la muerte, MANO, de matar a cinco sediciosos por un militar. El presente de lo narrado es febrero de 1976, el asesinato del coronel Trabal ocurrió en diciembre de 1974:

> Hacía algo más de un año, el asesinato del Coronel Trabal en París había sido replicado por el de cinco jóvenes, ni siquiera requeridos; la proporción uno por cinco había sido enunciada, tasada de antemano y cumplida. (224)

La misma analepsis, dividida en dos y mixta, aparece en el capítulo 21, donde se narra la puesta en práctica de la ecuación:

> La noticia de que el Coronel Ramón Trabal había sido asesinado en París el 19 de diciembre de 1974, llegó sobre el mediodía de esa misma fecha a Montevideo. (231)

> Sobre Julio del 70, cuatro años atrás, aparece la ecuación oficialmente formulada: una organización autotitulada MANO (Movimiento Armado Nacional Oriental) previene que "por cada policía, soldado, taximetrista o cualquier persona honrada que caiga, cobraremos 5 vidas inútiles". (233)

Así como las que acabamos de citar, la mayoría de las analepsis en *El color* describen y explican el comportamiento de los militares durante esos años en que tuvieron las riendas del poder. Las mixtas, por lo general, narran la muerte del personaje en manos de los militares. Las externas describen las torturas confiriendo un aura de suspenso a la suerte que correrá el personaje. Por medio de una analepsis externa, el coronel del capítulo

20 revela las maniobras y manipulación de la información que efectuaban las fuerzas represivas:

> A veces, en el atropellamiento y la locura, polícias y militares se han matado entre ellos: el comisario Rodriguez Moroy mató a tiros al comisario Silveira Regalado cuando éste entró a la casilla en que vivía Mario Robaina y ocasionó su suicidio. Naturalmente, Robaina tuvo que figurar como habiendo matado a Silveira antes de eliminarse. En el asunto del club de la 20, el mismo grupo de militares y policías que arrasó el club y fusiló a los ocho militantes comunistas, fue el que baleó al Capitán Busconi y lo hizo agonizar un mes, rodeado de mentira. En Cuchilla Alta los policías se mataron entre ellos y el juez procesó a un tupamaro. (222)

En el capítulo 19 la analepsis mixta aclara el misterio de la desaparición de un preso político: "Omitieron toda precaución, sumergieron sin más la cabeza de Julio; les falló y aquello no supo tener términos medios razonables y se llamó la muerte" (207). Es del mismo tipo la que explica, en el capítulo 22, la muerte de Pucurull:

> La causa de la muerte había sido la asfixia provocada por la hemorragia, según había determinado la autopsia; y esa asfixia, había dictaminado el forense, tarda como mínimo cuatro minutos en sobrevenir. (245)

Otro tipo de analepsis, que se emplea con menos frecuencia, son las reflectivas. Estas afectan la conciencia que los personajes tienen de su pasado e influyen en las decisiones que toman en el presente de la historia. Es el caso, por ejemplo, de las analepsis que se presentan como recolecciones del General, en "Julio y la niñez del General" (210-13). O las reflexiones a las que se da Marcos, ante la catástrofe, para él injustificable, de la muerte de Pascasio Baez: "En su primer momento, cuando la Financiera Monty, cuando el Casino de San Rafael, éramos los Robin Hood, los justicieros, los cruzados contra la injusticia, los protectores de los pobres" (182).

Las analepsis por paralipsis son usadas frecuentemente para llamar la atención sobre información a la que ya se ha referido anteriormente. Echan luz sobre el carácter del personaje o su función dentro de la historia. Se comportan como elipses pero también son usadas para darle un tono irónico a la información. En el capítulo 1, luego de explicar en tres líneas el significado de las siglas AID, el narrador concluye con la siguiente paralipsis

mixta, "El asesor ha venido a todo eso: ayuda, instruye, enseña, propone, alecciona, ilustra" (12).

En el capítulo 6, encontramos otro uso similar. El presente de lo narrado abarca del 8 al 10 de agosto de 1970. En medio de discursos de amonestación e indignación de las autoridades al enterarse de la muerte de Mitrione, el narrador inserta la siguiente paralipsis:

> El coronel Cándido Rodríguez mató por la espalda a un obrero municipal, Arturo Recalde, el 21 de enero de 1969, en el curso de una manifestación sindical. (83)
>
> El coronel se revuelve, acusa de comunismo a la justicia que lo procesa y está ya en libertad a principios de agosto del 70 para declarar por radio: - Este es un asesinato ignominioso... (84)

El presente de la historia del capítulo 21 es finales de diciembre de 1974, pero el narrador homodiegético emplea una paralipsis mixta para hacernos saber el arreglo hecho por el presidente de la república con los militares. Los dos presidentes referidos reciben apodos irónicos, vínculados a sus intereses personales, pero también empleados sarcásticamente. El período del "boxeador" se refiere a la relación que mantuvo Jorge Pacheco Areco con el pueblo uruguayo, mientras que María Bordaberry recibe el apodo de "beato", ilustrando su comportamiento cato y sumiso:

> Transcurridos los años del boxeador, habíamos hecho un esfuerzo para espiritualizarnos. Es cierto que a esta altura de su vida el beato ya convivía políticamente con los militares y éstos habían dado el golpe de junio del 73 y eran quienes efectivamente mandaban. (231)

En los ejemplos anteriores, es nuevamente el lector implícito quien puede transponer el código irónico para enriquecer el texto con su interpretación.

Dada la fragmentación temática de la novela, no aparecen muchas analepsis internas en *El color*. No es de extrañarse, puesto que las internas generalmente aparecen cuando el presente de lo narrado ya está algo desarrollado. Las historias con aspecto de suelto de periódico, como las que se narran en *El color*, no permiten el desarrollo elaborado del presente de lo narrado. Sin embargo, en los capítulos secuenciales, sí podemos destacar

cierto tipo de movimiento que podríamos catalogar como analepsis internas las que tocaremos, junto con las prolepsis, al pasar ahora a analizar los tiempos verbales.

Así también, los cambios temporales a los que se somete la narración complementan la visión que se busca entregar de los personajes o manifiestan el tiempo psicológico del autor implícito. Si bien solamente cuatro capítulos constituyen narraciones simultáneas, -4, 7, 14 y 18-, el uso del tiempo presente en otros crea un simulacro de este tipo de narraciones. En el capítulo 1, aunque la narración es ulterior a lo narrado, el narrador combina el tiempo presente y el pasado. Comienza en presente y termina en presente, pero en el medio del capítulo salta entre los dos:

> El asesor es gordo y lo sabe; acaso lo sepa desde sus ya lejanos días de Richmond, Indiana. [...] (11)
>
> Lo vi, lo tuve cerca de mi una noche, sin saber quién fuera. (12)
>
> Su oficio, en este caso, consiste en matar su gusto y descansar en los remansos de esa muerte. Su oficio consiste siempre en triturar hasta las orillas de todas las muertes. (15)
>
> Un bichicome no es un asesor. Un bichicome muere sin banderas, sin compunciones, sin álbumes, sin posibles humillaciones nacionales, sin túmulos, sin recibir pedidos de perdón, sin nada de eso. Un bichicome muere porque no aguanta más, no porque alguien se rehúse a negociarlo. (35)

Se emplea el futuro para mencionar hechos prolépticos: "No será una cárcel clandestina, sin embargo. Será sólo un recinto de enseñanza" (15), y por momentos se mezclan varios niveles temporales. En la página 12, por ejemplo, hay un párrafo de 22 líneas que contiene ocho tiempos verbales, presente, presente perfecto, imperfecto, pasado del condicional, pluscuamperfecto, futuro y presente perfecto del subjuntivo, juego que vale la pena describir con detalle porque es una técnica particular a este capítulo.

Comienza el párrafo en presente, entregando información acerca del asesor, "El asesor es un experto de la AID". Luego pasa al presente perfecto, "El asesor ha venido", y, en la próxima frase, regresa al presente "Está aquí". En la siguiente salta al imperfecto, "Así al menos se escribía en los periódicos", en una frase que constituye una especie de

prolepsis, ya que estos datos ocurren en agosto de 1970 y serán recuperados en el capítulo 6. La frase siguiente comienza con el imperfecto y hacia el final cambia al perfecto del condicional "habría sido inhábil mencionarlo". La frase siguiente es una analepsis con respecto al presente de la historia ya que se refiere a la llegada del asesor. En la siguiente aparece el futuro, marcando otra prolepsis, señalada también por el presente perfecto del subjuntivo al que se pasa luego: "Ensalzarán al asesor, en cambio, cuando ya esas virtudes de reserva y recato hayan dejado de tener sentido, cuando lo secuestren primero y pase después lo que haya pasado".

En la página 14 se produce un juego similar comenzando con el párrafo de la página 12 que comienza con las palabras "Lo vi, lo tuve cerca de mí una noche", constituyendo toda una prolepsis con respecto al presente de la historia, ya que estos incidentes ocurrieron en julio de 1970, unos días antes de los sucesos narrados en los capítulos 5 y 6, y no en 1969 fecha de lo narrado:

> Pocos días más tarde habré visto la foto del hombre, en el diario del primero de agosto, y la imagen de aquel encuentro reflotará en mi memoria, creeré tenerla otra vez ante mis ojos (la foto toma el mismo lado de perfil que yo le vi): Cemi con su manto de armiño, el asesor con sus anteojos oblicuos apuntando a las aletas de la nariz. El secuestro habrá ocurrido el día antes, viernes 31 de julio: empiezan a publicar ahora su rostro, su carrera, su ejecutoria brasileña, la historia de su caudalosa familia en Indiana, la razón de su vida entre nosostros. (14)

Incluso en las frases finales se produce una prolepsis dentro de otra ya que se entrega información anticipadora de los hechos narrados hasta entonces "Pocos días más tarde habré visto la foto del hombre". Dos frases más adelante salta a narrar hechos que ocurrieron anteriormente, "El secuestro habrá ocurrido el día antes". Esta mezcla de tiempos verbales, analepsis y prolepsis, no se da con esta intensidad en ningún otro capítulo. No se puede dejar de notar la impresión de caos que los cambios temporales provocan, cuanto más que narran sucesos ajenos al presente de la historia no aclarados hasta el capítulo 5, con la narración de sucesos que ocurrieron un año más tarde. Puesto que sólo es cuando se presenta este personaje que se cambian los tiempos con tanta

intensidad, sería correcto afirmar que el caos temporal simboliza la apertura al caos social del que fue responsable.

En el capítulo 13 los juegos entre los tiempos temporales se presentan con la finalidad de dar la apariencia de simultaneidad a una narración ulterior. La fecha de la historia no está mencionada, pero como el caso está referido con los nombres reales de los personajes, sabemos por la historia nacional que ocurrió en 1972. Sin embargo, el tiempo de los verbos oscila entre el presente y el pasado:

> La granja queda al quilómetro 113 de la Ruta 9, por Pan de Azúcar, al flanco de la carretera y en un rincón del departamento de Maldonado. Tal vez fue una imprudencia bautizarla Espartaco, porque ésa es la clase de nombre que ningún cabañero, que ningún criador auténtico le pondría. [...] (136)
>
> Y hasta allí, hasta Caraguatá, aquella mañana en que habían desplazado por un rato la piedra de la embocadura del túnel y asomándose al sol, irrumpió el peón corriendo al potrillo. [...] (138)
>
> Y ahora, cuando el tema es Pascasio Báez y no ningún actor humilde [...]. (144)
>
> Pero aquélla no era una simple sesión de entrenamiento dialéctico: no eran los simulacros de la razón razonante los que pudieran estar distrayéndolos. Al otro extremo de la pedana, inconmesurablemente lejos de ellos en ideas y tal vez en destino -o acaso muy cerca de ellos en diferentes tiempos de un mismo destino, ¿quién podría saberlo?- existe un hombre. Un hombre descalzo y de pies color tierra, un hombre esperando, un hombre que ya ha dejado de ser dueño de lo que vaya a ocurrirle y está sumido en el inconcebible mundo de sus propias ideas. [...] (144-45)

Otras veces los eventos se originan en el pasado pero por medio del uso de la frecuencia iterativa se inmiscuyen en el presente provocando un simulacro de simultaneidad: "A los compañeros que por las noches vienen desde Minas..." (140).

En el capítulo 14, el tiempo presente sirve para dramatizar la acción narrada, contada en los últimos minutos de un Tupamaro antes de morir acribillado. El narrador heterodiegético, al intentar entregar la historia desde un plano cercano al protagonista, oscila entre la omnisciencia y la visión limitada del que es mero testigo de lo que narra. Por eso, emplea el tiempo presente para actualizar lo que narra, como si estuviera presenciando la escena en el acto de escribirla:

> Camina por el centro de la calle, si es que a aquella veta barbuda y errante puede llamársele calle. (151)
>
> Ese golpe, siempre esperado/inesperado, llega desde atrás como un empellón y un hachazo y una quemadura, arde más que duele, enciende, envuelve, oscurece, ciega, asfixia.
> Abre los brazos.
> Abre la boca.
> Cae. (165)

En el capítulo 21, el narrador comienza empleando el pluscuamperfecto, pero con adverbios que confieren actualidad a lo narrado: "Tan luego ahora, que habíamos elegido...". En esta analepsis se emplean los tiempos pasados -imperfecto, pluscuamperfecto, imperfecto del subjuntivo, condicional y pretérito- para luego volver al presente en las últimas dos frases, "No sé...". A medida que avanza lo narrado, el presente se reafirma y el capítulo termina en este tiempo, en un estilo marcadamente periodístico. Este cambio confiere la impresión de acercamiento como si al ir recordándolos, los sucesos se filtraran en el presente del narrador. Finaliza documentando las muertes, pero no puede evitar completamente la asociación con los hechos:

> Contra tales prudencias, ya sé, escribo aquí los nombres y las edades. Existieron, fueron ejecutados por los generales, con la salvedad confesional del Señor Presidente. Eran éstos:
>
> Héctor Daniel Brum, 28 años
> María de los Angeles Corbo, 26 años
> Graciela Estefanell, 34 años
> Floreal García, 31 años
> Mirtha Hernández, 29 años
>
> *In memoriam*, que es una frase de circunstancias que a los beatos les parece casi tan buena como *Por razón de Estado*. (239)

El fragmento Aurelio Ron, en el capítulo 22, exhibe características similares. Los diferentes fragmentos de discurso que emplea el narrador marcan el paso de una historia que dura ocho días. El discurso de los testigos, "Fuimos los primeros en llegar [...]" (250), marca el primer día. El de la empresa de demoliciones es enunciado tres días después del derrumbamiento. Siete días más tarde aparece el artículo en la prensa oficial. La recuperación del cadáver coincide con la publicación del poema en *Idea* y el narrador finaliza la narración empleando el tiempo presente y la primera persona del plural en la

enunciación, extendiendo el lazo temporal para incluir a todos los montevideanos que vivieron esos días con él en la misma ciudad.

Como hemos visto, los cambios verbales en *El color* se emplean para dramatizar las historias y aumentar el sentimiento de caos reinante en la sociedad que les toca vivir a los personajes. El tiempo presente crea la ilusión de que el narrador estuviera desarrollando la acción simultáneamente con el acto de escribir, da actualidad a la acción narrada y dramatiza la narración. A raíz de ello, el hecho de que el autor se encuentre en el exilio, a varios años de los acontecimientos, no deja de ser irrelevante. Al escribir una crónica documental socio-política, registradora de la situación que tuvo que abandonar, remite obviamente al metatexto autorial de "lo que pasó, que se sepa". Y es justamente la narración de eventos impactantes en la vida del autor que accionan el tiempo psicológico de éste. Su memoria, y la subjetividad de lo recordado podrían ocasionar una prosa cargada de sentimentalismo, pero este no es el caso de *El color*. Si bien es cierto que el tono es recordativo, se mantiene en la novela un estilo periodístico, sin recargos emocionales. Ahora bien, si el juego entre el tiempo presente y el pasado es uno de los factores que contribuye a este estilo, otro, el último que pensamos comentar, es el manejo de las pausas narrativas.

Notamos que en algunos episodios de *El color* las pausas constituyen un elemento importante de la historia,[9] donde el narrador no las usa con fines meramente descriptivo, sino para entregar su perspectiva sobre los acontecimientos. Las pausas pasan a formar narraciones descriptivas, donde el tiempo de la historia se para pero el discurso continúa entregando información relevante para que se comprenda la idiosincrasia de los personajes. Creemos que las pausas suplementan la carencia de adjetivos, pues dentro de su descripción se incluyen elementos que asesoran la situación desde un punto ideológico determinado. Estos "juicios" que pasan los narradores, están tácitamente empleados para provocar una reacción determinada en el lector, en cuanto entregan datos denunciantes

acerca de la ideología de los personajes. Asímismo, aumentan el aura de que nada cambia, sino que los eventos se repiten juntándose en un lapso único de tiempo.

En el capítulo 12, "El soldado del brazo de yeso", las pausas entregan información introductoria que sirve de fondo para comprender mejor la historia a la misma vez que amplian el panorama. En este caso, sustentan la visión que se busca impartir de las fuerzas armadas. El ritmo del episodio alterna las pausas, resúmenes y escenas. Las pausas se usan entrelazadas, ya con los resúmenes, ya con las escenas y en ellas se describe la actitud adoptada por los militares ante los intentos de las familias de los presos políticos por localizar su paradero. Las descripciones están absorbidas en la narración ya que por medio de ellas reflexiona sobre lo ocurrido:

> Sí claro, una camisa ensangrentada acaba con todas las timideces. Una mujer que muestra una camisa ensangrentada y dice que esta camisa es de su hijo, que no tiene la menor duda de que lo es ni de lo que ha pasado, es un ser que ha perdido el miedo. Y una mujer sin miedo es peor que un hombre sin miedo. El edificio de la Región No. 1 es de estilo morisco y el coronel, de tez olivácea, se llama Albornoz. Su desganada paciencia ¿será otro detalle de estilo? (127)

En otras instancias las pausas constituyen fragmentos atemporales en los cuales el narrador imprime su opinión:

> Cuando se devuelve ostensiblemente un pañuelo ensangrentado es porque se quiere que lo ocurrido se sepa, que el golpe conste, que la violencia se difunda. Sadismo o pedagogía: pedagogía del sadismo, en todo caso. (128)

Los capítulos 19 y 20, exponentes de la misma perspectiva, emplean una estructura rítmica semejante. En el 19, "Julio y la niñez del General", se narra la búsqueda, infructuosa, de una esposa por dar con el paradero de su marido desaparecido. Antes de entrar a narrar la historia, el narrador describe el panorama global de la suerte que pudo haber corrido Julio. Nuevamente las descripciones ponen de manifiesto información suplementaria a la historia pero relevante para complementar la narración. La descripción sirve para presentar el análisis que hace el narrador acerca de la suerte de los desaparecidos y lo que las autoridades intentan hacer creer al pueblo:

> El desaparecido político de nuestras historias -en cambio- cae ya muerto desde su fábrica de tortura, desnudo, roto y mutilado a veces, ligado a un bloque de cemento o amarrado con alambres por pies, muñecas o rodillas. [...] (205)
>
> Coreanos muertos en motines de abordo (pretenden) acuchillados en zonas de altamar: coreanos tránsfugas, mercenarios de barcos pesqueros piratas, personajes de Conrad. Sí, cualquier sujeto tomado por la hinchazón del mar trae la línea oblicua de los párpados, puede parecer un amarillo a quien no sepa. (206)

El narrador autodiegético del capítulo 20, "Mar Mediterráneo", comienza narrando hechos que no están directamente conectados con la historia, pero que sin embargo, echan luz sobre la personalidad de un personaje principal. Las frases atemporales, enjuiciadoras, de las pausas, delimitan el comportamiento que se puede esperar de ese personaje, sumándole suspenso a la trama de la historia:

> Los yanquis primero inventan a gente como ésta y después de haberla usado la rechazan; ésa es la historia y quien no quiera entenderla... (216)
>
> La caza del hombre, con gente como el mayor, no tenía fronteras. (217)

Resumiendo, las pausas no se comportan como descripciones pasivas, simples puentes espaciales para llenar las dimensiones temporales entre el resúmen y las escenas. Por el contrario, siguiendo la línea de la novela, son narraciones denotadoras de una realidad específica. Las pausas asumen la función de adjetivar las historias: denuncian, exponen y enjuician la realidad de esa época.

Finalmente, convendría mencionar la dimensión en la que se incrustan los comentarios de los narradores referidos anteriormente. Puesto que estos enunciados entrelazan con el espíritu represivo de la obra, ellos constituyen fragmentos donde el tiempo parecería quedar suspendido, llamando la atención sobre el aspecto repetitivo de los acontecimietnos. Es el lector implícito quien le adjudica una función recurrente a la información, ya que va hilvanando los sucesos y comportamientos a medida que se aluden en el texto. A raíz de ello, la condición de estancamiento se materializa en la narración de actividades y comportamientos semejantes.

[1] La política del período está dividia en la "concepción Rivera" y la "concepción Oribe". Básicamente el primero se adhiere a una política internacionalista, comprometiéndo al país en conflictos vecinos y aceptando la intervención de Gran Bretaña , Francia y Brasil en la política nacional. El segundo, por otra parte, estará decididamente apegado a una política de no intervención, autodeterminación, vigencia de los límites con el Brasil de acuerdo al Tratado de San Idelfonso (1777), y proclamando la solidaridad americana frente a la intervención europea. Luego de ser destituído del gobierno de Montevideo, Oribe se retira a la campaña, a la vez que pega sitio a la ciudad. Durante los nueve años que dura el cerco de la ciudad, Oribe establece un gobierno paralelo en el Cerrito. Rivera ocupa el gobierno de Montevideo el cual se ve abastecido por mar por la flota británica y francesa. Para más información ver Alberto Zum Felde, *Evolución histórica del Uruguay* (Montevideo: Máximo García, 1945).

[2] Mario J. Valdés, *Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts* (Toronto: University of Toronto Press, 1982), p. 60.

[3] Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 20.

[4] Mario J. Valdés, *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 1987), p. 21.

[5] Oscar Tacca, en *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1978), sostiene que "leer es entrar en posesión de los signos de un código, es penetrar, con cada libro, en un círculo de iniciados." Tacca sigue parafraseando la premisa de Jakobson "en todo proceso de comunicación normal intervienen un codificador y un descodificador que al recibir un mensaje, conociendo el código, lo interpreta", pp. 163-64.

[6] Para Gerard Genette el ritmo de la narración consiste en lo siguiente: "the speed of a narrative will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and a length (that of the text, measured in lines and in pages)", *Narrative Discourse: An Essay In Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), pp. 87-88. Para estudiar el ritmo de la narración, Genette

propone cuatro categorías: la pausa, el resumen, la escena y la elipsis. Cada una representa distintas categorías entre el tiempo que toma un suceso en la historia en contraste con la dimensión adquirida en el discurso. En la pausa el tiempo del discurso es más grande que el de la historia, la elipsis se comporta de manera opuesta, el resumen también ocupa mayor tiempo en la historia que en el discurso, mientras que la escena, generalmente, mantiene una relación de equilibrio entre el tiempo de la historia y del discurso. Los resúmenes aceleran la historia con respecto al tiempo cronológico narrado, mientras que las pausas la deceleran, pp. 90-112.

7 Véase *Narrative Discourse*, p. 61.

8 La toma de la ciudad de Pando por el MLN-T el 8 de octubre de 1969, tuvo repercusiones significativas en el ámbito político y cultural del país. A partir de ello, Angel Rama asigna una Generación de 1969, en las letras nacionales, *La generación crítica 1939-1969* (Montevideo: Arca, 1972).

9 La pausa es otra de las técnicas empleadas para desacelerar la narración, con la diferencia de que la pausa no llama la atención sobre el proceso en sí, sino que más bien se comporta como puente estabilizador entre las aceleraciones y escenas. La pausa era empleada con frecuencia en las novelas naturalistas, ya que estas hacían extensas descripciones del medio ambiente con la intención de resaltar la influencia producida en el personaje. A medida que la novela fue evolucionando, su uso fue decreciendo. Las novelas posnaturalistas reformaron la concepción tradicional de la pausa. Para más información ver Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (Madrid: Cátedra, 1985), p. 84.

CONCLUSION

Son muchas las novelas que adoptando una perspectiva testimonial documentan y repudian la violencia desencadenada antes y después de la dictadura militar uruguaya (1973-1984). A diferencia de éstas, *El color que el infierno me escondiera* no testimonia la experiencia de un sólo individuo, sino que el polifacetismo de la trama narrativa la convierte en un documento que testifica los acontecimietnos vividos por una comunidad. Producida en el exilio, a una corta distancia temporal de los hechos narrados, la novela se constituye en uno de los estudios más completos que se haya publicado hasta la fecha de la realidad cruenta del período. Como abogado defensor, Martínez Moreno llegó a conocer personalmente a muchos de los jóvenes miembros del Movimiento de Liberación Nacional (MLN-T) que aparecen en el texto. Narrando con la perspectiva que le brinda el exilio, Martínez Moreno desentraña los acontecimientos del período tratando de echar luz a una realidad elusiva de entendimiento. El distanciamiento físico y temporal le permite evalorar la situación en toda su dimensión, y es justamente este alejamiento, que le revela la magnitud pavorosa de la situación. Solamente fuera del infierno puede adquirir la conciencia cabal de lo que estaba pasando a su alrededor. La memoria y el recuerdo le ayudan a escribir, transformando la escritura en un acto terapéutico, donde la literatura adquiere un rol reivindicativo, tanto más cuanto al emplear la concepción universal de horrores como referente intertextual, se compara la experiencia sufrida por la sociedad uruguaya con el Inferno de Dante.

Nuestro trabajo se propuso identificar de qué manera la precariedad y violencia de ese período histórico se manifiesta en la trama estructural y narrativa de *El color que el infierno me escondiera*. Es así como la inestabilidad de la situación política se configura en la novela en una estructura fragmentada y polidiscursiva, donde no hay una persona que

tenga conocimiento pleno de lo que está ocurriendo, sino que por medio de fragmentos disyuntivos podemos acaparar una versión colectiva de lo acontecido. Dicho de otra manera, el "collage" que forman los diferentes fragmentos se afirma como una fuente de información opuesta y paralela a la difundida por los portavoces oficiales. Es en esta coyuntura que se impone la versión de un sector amplio de pueblo, muchas veces usando el relato oral como medio de difusión.

Sin embargo, la novela va más allá de denotar y exponer. Basándonos en el comentario en nuestro primer capítulo, vemos que la historia nacional está aplicada con fines específicos. Si bien la historia se sigue al pie de la letra, solamente se describe con lujo de detalles a los tres individuos protagonistas de los tres primeros capítulos. Por un lado, los nombres históricos completos más la descripción física, permiten que el lector implícito establezca una identificación de los tres con los personajes históricos. Dicha identificación revela la percepción del narrador en cuanto a la política interna del país y al papel que cada personaje ocupó en el espacio histórico. Así es que, la estructura y ubicación de estos personajes en la novela remiten a un deseo específico por parte del narrador de presentar las dinámicas de la situación histórica. Por otro lado, no podemos identificar a ningún miembro del MLN-T que tenga resonancias en el marco real. Si bien se da el nombre histórico de muchos de ellos, son individuos desconocidos para alguien que no pertenezca a su familia o círculo de amigos. De la mayoría se nos da simplemente el apodo de guerra, lo que hace aun más futil cualquier intento de reconocimiento. Los nombres históricos que se dan de los Tupamaros son los de aquellos jóvenes que han muerto, expresando con el nombre escrito un deseo de que queden redimidos en la literatura.

La literatura, entonces, se nutre de la historia nacional. Es a partir de ésta que se va apuntando hacia una interpretación de los hechos. La realidad de ese período histórico se presenta, no como un evento precipitado e inoportuno, sino con raíces trazables en el contexto socio-político. De la interpretación de esta realidad emerge un texto cuyo propósito

final se puede delinear, tal como queda enunciado hacia el final de la novela: recordar, pero no por el solo hecho de recordar, sino para echar luz a lo acontecido y evitarlo en el futuro. De ahí que no se limite a contar la historia de un héroe o de un grupo de individuos desde una óptica singular, sino que a esa visión unidimensional interpone una focalización calidoscópica, proveniente de la comunidad.

De acuerdo a lo visto en el Capítulo II, la ausencia de un narrador único, poseedor de toda la información, se constituye en un mosaico de hablantes que presentan sus historias o lo que otro les ha contado. Dentro de esta dimensión, la novela restituye al relato oral la autoridad perdida en tiempos modernos. No obstante la monopolización de la prensa y el uso exclusivo de la palabra por las autoridades, el texto demuestra que en tales circunstancias el discurso popular retoma la autoridad perdida en épocas de apertura liberal, cuando los organismos de difusión están abiertos a una gama más amplia de intereses societales. Esta inaccesibilidad a los organismos de difusión se manifiesta en la novela en la ausencia relativa del diálogo. La novela no se caracteriza tanto por el empleo del discurso directo, sino por el uso del discurso indirecto libre. Cuando se acude al diálogo, éste está empleado por los representantes del sistema -el asesor, la policía, los militares, etc.-, o los personajes que se encuentran en una posición de subalternos respecto de su interlocutor -la presa y el comandante, los familiares y los soldados, la enfermera y el Capitán. Casi no hay intercambios dialógicos entre los personajes, técnica que reflejaría la situción de "silenciado" a la que fue relegado el ciudadano común al habérsele despojado del derecho a la palabra. El MLN-T, sin embargo, sí tiene acceso al diálogo, manifestando así los dos polos con poder de decisión en ese período. Dicho en otros términos, la voz del pueblo se oye a través de un filtro, ya sea el discurso del narrador o por las posiciones adoptadas por los dos bandos polarizantes en la sociedad. De este modo, la magnitud con que está empleado el discurso indirecto libre remite a la posición de sumisión forzada en la sociedad, la cual se vio obligada a mantener silencio. La polifonía del texto lo constituye en una fuente de información opositora y paralela a la divulgada por los organismos oficiales, de

modo que *El color* se manifiesta como un acto de sublevación ante la monopolización de la palabra por las autoridades.

Finalmente, la característica que adopta el tiempo en la novela también apunta a la fragmentación existente en la sociedad. Cada fragmento presenta la trayectoria temporal de un individuo o familia que se mueve conjuntamente en una cotidianidad alienada. La multiplicidad de historias conllevan, a su vez, una diversidad de niveles temporales. Las líneas temporales provenientes de las historias personales se cruzan entre sí y con la historia nacional uruguaya, confluyendo en un todo englobante de la realidad de la época. No obstante el aspecto segmentario suscitado por dichos elementos, el lector implícito logra hilvanar la incoherencia confiriendo unidad a los fragmentos en el mero acto de leer. Los once años de dictadura convergen en un tiempo que no "fluye", añadiendo a los sentimientos de angustia de estar en una situación "sin salida". El presente inmediato pasa a ocupar un espacio importante dentro de la comunidad; es el vivir de día a día, la rutina cotidiana lo que asume y consume la atención. Es así que, los años de represión se configuran en un tiempo estancado donde la vivencia comunitaria se centra en la sobrevivencia.

Los otros aspectos temporales estudiados también resaltan la omnipresencia del presente. Vimos que los retornos casi nunca regresan a un pasado muy remoto en la vida del personaje, sino que por el contrario, se mueven en un continuum cercano al presente de la historia. De esta forma, encontramos muy pocas analepsis internas en la trama de *El color*, ya que éstas necesitan una mayor elaboración del presente de lo narrado, aspecto que no se materializa en la novela. A su vez, los narradores emplean el tiempo presente en lo narrado para crear un simulacro de narraciones simultáneas. El presente les permite dramatizar las historias y narrar desde una perspectiva de alguien que está presenciando los hechos. Por otro lado, señalamos también la modalidad que tienen los narradores de emitir juicios personales sobre lo narrado. Estos enunciados comentan hechos con un mismo denominador común, pasando así a constituir fragmentos donde el tiempo adopta la

apariencia de suspendido. De tal modo, las pausas narrativas asumen la función de adjetivar las historias, denunciando y enjuiciando la realidad.

Para terminar, aunque en nuestro trabajo hemos enfatizado la fragmentación del texto, el análisis emprendido de *El color que el infierno me escondiera* no es exclusivo de otras lecturas. De hecho, dada la estructura compleja de la obra otras metodologías ofrecerían diversas interpretaciones, tales como las que derivarían de un análisis intertextual con la *Divina commedia*. Sin embargo, dentro del marco de texto testimonial, *El color* cuaja como documento socio-histórico de la época. Valdría la pena aplicar los métodos empleados en este trabajo a las tres categorías de textos señalados en nuestra introducción: los producidos dentro del contexto cultural represivo, o "inxilio", las novelas escritas en el exilio, y en último lugar, las obras producidas a partir de 1984, ya dentro del marco democrático. Sería interesante estudiar, partiendo del texto literario, las variantes o uniformidad de los temas tratados. Entre otras cosas, convendría observar de qué modo se manifiesta la realidad del período, como diverge en unos y otros, qué tipo de estructuras narrativas se favorecen, qué clase de textos y escrituras, pudiendo así establecer las diferencias o similitudes entre una y otra. Convendría observar si la monopolización de las estructuras narrativas diferenciantes va restringida al contexto social donde se producen: los textos autoreflexivos del inxilio y los textos denotadores del exilio. Asímismo, sería interesante examinar qué tipo de textos, y con qué variantes, produce la coyuntura democrática: si un amalgamiento de formas y contenidos, o si por el contrario, la literatura sigue manifestándose en las dos articulaciones bisagradas antedichas. De ahí en adelante, se podría ir apuntando hacia un delineamiento de los parámetros manifestados en la literatura testimonial uruguaya. Tal investigación, sin embargo, rebasa los límites de este trabajo.

BIBLIOGRAFIA

Actas Tupamaras. *Los Tupamaros en acción*. México: Editorial Diógenes S.A., 1972.

Adorno, Theodor W. *Autour de la théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1976.

Alighiere, Dante. *La divina commedia purgatorio*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

_____. *Dante's Inferno* . John D. Sinclair (ed.). New York: Oxford University Press, 1967.

Bakhtin, Mikael. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. New York: Ardis, 1973.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introduccieon a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.

Barnet, Miguel. "La novela-testimonio: socio-literatura". En René Jara y Hernán Vidal (eds.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio". En *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute of Ideologies and Literature, 1987.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Brecha Nº 250, 14 de septiembre de 1990.

Butazzoni, Fernando. *El tigre y la nieve*. Montevideo: Edicones de la Banda Oriental, 1986.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

De Frente. 3 de octubre de 1969.

_____. 12 de octubre de 1969.

_____. 12 de noviembre de 1969.

Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego (III). El siglo del viento*. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1988.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay In Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

González Bermejo, Ernesto. *Las manos en el fuego*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Jackson, Geoffrey. *People's Prison*. London: Faber & Faber, 1973.

Jara, René y Hernán Vidal (eds.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

Jauss, Hans-Georg. *Pour une esthétique de la réception*. C. Maillard (trad.). Paris: Gallimard, 1978.

Kaufman, Edy. *Uruguay in Transition. From Civilian to Military Rule*. New Jersey: Transaction Books, 1979.

Knippers Black, Jan. *Latin America, Its Problems and Its Promise*. London: Westview Press, 1984.

Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Latin America Review of Books. *Generals and Tupamaros. The Struggle for Power in Uruguay 1969-1973*. London: Books of Leeds, 1974.

Los Angeles Times. 21 de noviembre de 1971.

Luisiardo, Walter. *Reflexiones sobre aspectos de la historia económica del Uruguay: Período 1900-1979*. Montevideo: COMCORDE, Comisión Coordinadora para el Desarrollo Económico, 1979.

Martínez Ces, Ricardo. *El Uruguay Batllista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1962.

Martínez Moreno, Carlos. *Coca*. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1970.

_____. *Con las primeras luces*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.

_____. *De vida o muerte* . Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1971.

_____. *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Monte Sexto, 1986.

_____. *El paredón* . Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

_____. *La otra mitad* . México: Editorial Muñoz, S. A., 1966.

_____. *Las cuatro*. Montevideo: Editorial Alfa, 1967.

_____. *Los aborígenes* . Montevideo: Editorial Alfa, 1964.

_____. *Los días por vivir* . Montevideo: Editorial Asis, 1960.

_____. *Tierra en la boca*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1974.

McHale, Brian. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts". *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, Nº 3 de 1978, 249-287.

Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.

Nuñez, Carlos. "Los tupamaros: vanguardia armada en Uruguay". *Cuaderno Cidoc*, Nº 60, 1971.

Pacheco, Cristina. "La guerrilla se venció a sí misma". *Siempre*, octubre 15, 1980.

Peri Rossi, Cristina. *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen, 1974.

_____. *Diáspora*. Barcelona: Lumen, 1974.

_____. *El mueseo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

_____. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Planeta, 1976.

_____. *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

Porzecanski, Teresa. *Ciudad impune*. Montevideo: Monte Sexto, 1986.

_____. *Construcciones*. Montevideo: Arca, 1979.

_____. *El acertijo y otros cuentos*. Montevideo: Arca, 1972.

_____. *Esta manzana roja*. Montevideo: Letras, 1972.

_____. *Intacto el corazón*. Montevideo: Banda Oriental, 1976.

_____. *La invención de los soles*. Buenos Aires: Nordan, 1982.

_____. *Una novela erótica*. Montevideo: Margen, 1986.

Rama. Angel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.

Rama, Carlos. "El Uruguay Indócil". *Cuadernos Americanos*, Año 32, Nº 6, noviembre-diciembre de 1972.

Somers, Armonía. *Muerte por alacrán*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.

_____. *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires: Legasa, 1986.

_____. *Tríptico darwaniano*. Montevideo: Ediciones de la Torre, 1982.

_____. *iaje al corazón del día*. Montevideo: Arca, 1986.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

Valdés, Mario J. *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

_____. *Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Weinstein, Martin. *Uruguay the Politics of Failure*. Connecticut: Greenwood Press, 1975.

Ya. 27 de septiembre de 1970.

Young, Richard A. "War is Hell: Dante in Uruguay". *Literature and War*. En David Bevan (ed.), Rodopi Perspectives on Modern Literature, Amsterdam: Editions Rodopi, 1989, 179-193.

Zum Felde, Alberto. *Evolución histórica del Uruguay*. Montevideo: Máximo García, 1945.